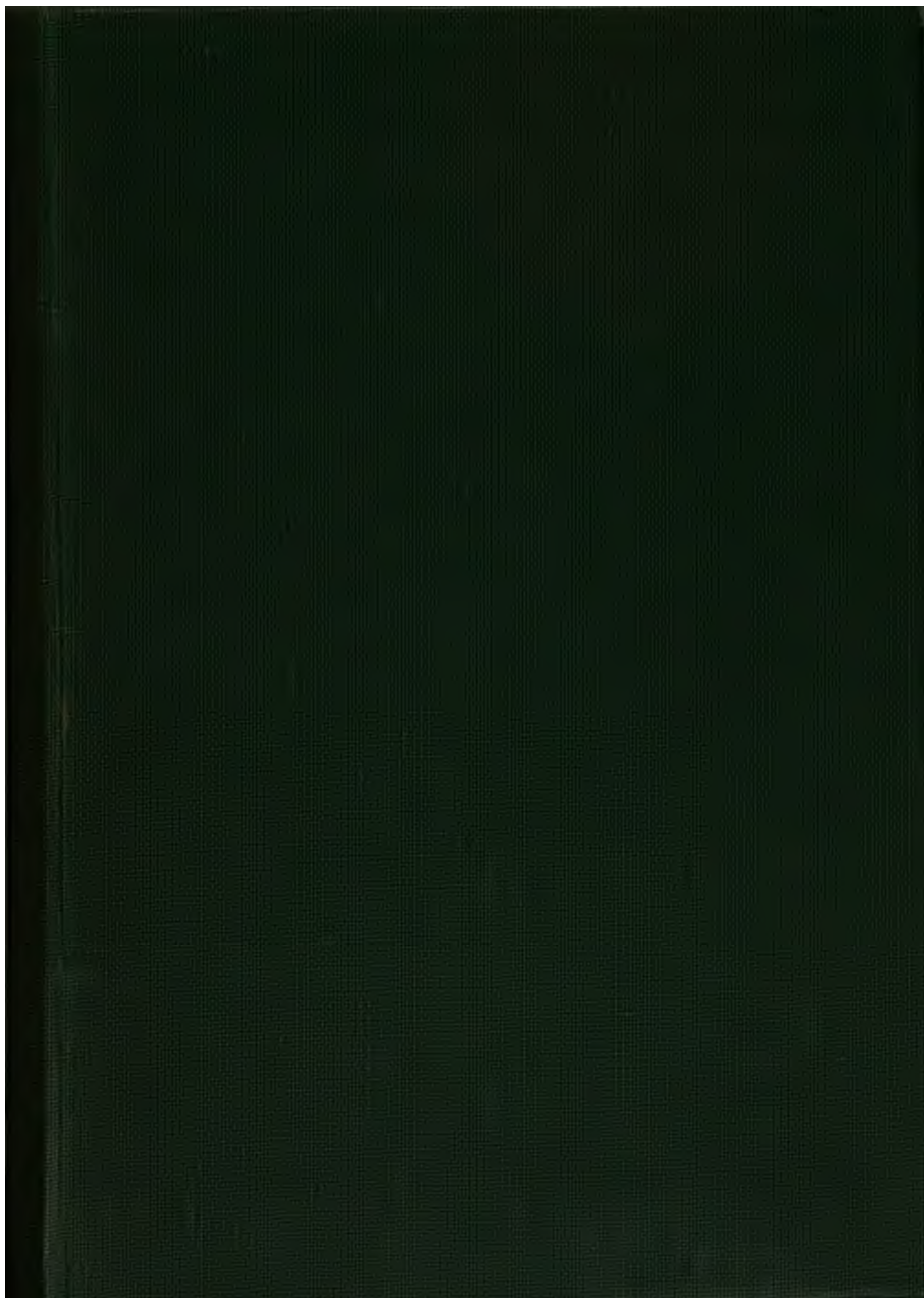
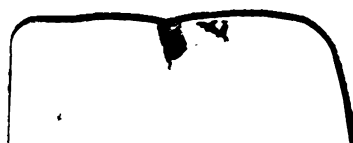


K. i 151 Callery





ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUADRAGESIMO NONO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME QUARANTE-NEUVIÈME





ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
1877

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1877

VOLUME UNICO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1877

VOLUME ENTIER

IL FREGIO DEL PORTICO DEL FORO DI NERVA

(Mon. dell'Inst. vol. X tavv. XL. XLI. XLIa)

Tra il tempio della Pace e il foro d'Augusto si stendeva dal nord al sud un'area non molto spaziosa, nella quale Domiziano incominciò la edificazione d'un quarto foro, destinato non tanto a scopo pratico quanto ad abbellire quel sito e a congiunger tra loro i fori già esistenti. Quest'opera non fu condotta a compimento che sotto il suo successore Nerva, dal quale prese il nome di foro di Nerva [1]. Ma oltre questa denominazione n'ebbe un'altra corrispondente alla sua posizione, quella cioè di *forum transitorium* [2] o *pervium* [3], poichè era attraversato dalla strada principale che menava alla Subura. Un quarto nome, quello di *forum Palladium* [4], ebbe origine dal tempio che sorgeva nel mezzo di esso consecrato a Minerva, alla quale, come vedremo, pare

[1] Suet. *Domit.* 5.
[2] Lampr. *Alex. Sev.* 28.
[3] Aurel. Vict. *Caes.* 12.
[4] Mart. I 2, 51.

che fosse altresì dedicata tutta quanta la decorazione scultoria del foro stesso. Anche la edificazione del tempio fu cominciata da Domiziano, di cui è abbastanza nota la particolar devozione per Minerva [1]. Di questo edificio conservavansi notevoli avanzi sino al secolo decimosettimo, e parecchie incisioni contenute in opere del XVI e XVII secolo possono darcene un concetto (cfr. specialmente Du Perac *Vestigi d. antich. di Roma* tav. 6, e la riproduzione che ne dà il Canina *Edif. di Roma* tav. CX, 1; un catalogo di quei disegni è dato dal Jordan *Forma urbis Romae* 27; cfr. ancora Piale *del tempio di Marte Ultore* etc. Roma 1839). Da questi disegni, confrontati con un piccolo resto della pianta capitolina (Jordan l. c. framm. 116), che Canina per primo identificò col foro di Nerva, risulta che il tempio era un prostilo esastilo con l'abside della cella di forma semicircolare (cfr. i piani del Canina CIV-CVII, e cfr. ancora Reber *Ruinen Rom's* p. 152). Di questo tempio, che era l'edificio principale del foro, oggi non rimane più alcun vestigio, dacchè nell'anno 1612 papa Paolo V ne fece buttar giù gli avanzi, e dei materiali ricavati si servì nella costruzione della fontana Paola.

Questo tempio era per tre lati circondato da un ricinto, il quale non rinchiudeva la cella del tempio; pare piuttosto che dal lato occidentale fosse connesso coll' abside semicircolare del foro d' Augusto, mentre dal lato E dietro al pronaos un muro si dipartiva dalla parete della cella congiungendola col ricinto. Secondo che ci vien mostrato dagli antichi disegni, attraverso a questo muro si apriva un grande arco (il disegno presso Gamucci *Antich. della città di Roma* lib. I fogl. 53

[1] Cass. Dio 67, 1.

oltre l'arco maggiore ne presenta un altro a sinistra più piccolo pei pedoni). Questa porta sopravvisse ai resti del tempio di Minerva, ma nel secolo scorso anch'essa, non si conosce il perchè, fu distrutta.

Gli unici avanzi tuttora esistenti di quel foro sono le due colonne corinzie con trabeazione riccamente decorata, situate nel punto dove la Via Alessandrina è tagliata dalla Via di Croce bianca, e note sotto il nome *le colonnacce*. Le loro basi e la parte inferiore del fusto è profondamente seppellita nel terreno, e così ancora appariscono nei più antichi disegni (cf. il disegno della tav. XL n. 1[1]). Non si può dubitare che queste colonne appartenessero a quel gran portico che attorniava da tre lati il tempio di Minerva, e la disposizione di questo colonnato può stabilirsi con sufficiente chiarezza dagli avanzi esistenti. Era un semplice muro di massi di peperino abbastanza inugualmente lavorati, dal quale sporgevano colonne distanti tra loro m. 5,80 e dalla parete m. 1,30. Alle colonne corrispondevano sulla parete dei pilastri, e l'architrave collegava ciascuna colonna col muro, proseguendo poi lungo questo sino all'altro pilastro (cf. la restaurazione di tutto l'edifizio nel Canina l. c. specialmente tav. CIX). Le colonne hanno un diametro di metri 0,90 (cosicchè la loro altezza primitiva, compresa base e capitello, deve esser stata di circa m. 10; cfr. Reber l. c.); i capitelli sono alti m. 1,28. Son questi sormontati da un architrave di tre membri, riccamente ornato, alto m. 0,77; sopra havvi un fregio a bassorilievo di m. 0,80, sul quale poggia un cornicione, alto m. 1,20 e decorato con una

[1] Altri disegni delle ruine nel loro stato attuale posson vedersi nel Canina t. 110, Reber p. 163, Burn *Rome and the campagna* p. 136; Cf. ancora *Beschreib. Roms* III 1. 276 ss. Becker *Röm. Alterth.* I 373, Nibby *Roma* II 221, Jordan l. c.

ricchezza quasi soverchia; il tutto è sormontato da un'attica alta m. 4,40, la quale non corre già lungo la parete, ma sporge seguendo l'architrave sopra le colonne. Anche quest'attica è coronata da un magnifico cornicione. Nel mezzo di quella parte dell'attica che è tra le due colonne, su di una tavola di marmo alta m. 2,65 e larga 1,50, è scolpito un bassorilievo rappresentante Minerva in completa armatura cf. tav. XL n. 2. La dea s'appoggia sul piè destro, mentre solleva alquanto e mette in dietro il sinistro. Indossa un lungo chitone, stretto sopra i fianchi da una larga cintura; su questo ha un mantello affibbiato sulla spalla destra, dalla quale scende sul dosso. La testa, poco espressiva, è coperta da un elmo con abbondante criniera, di sotto al quale i capelli scendono lungo la fronte; la sinistra porta lo scudo, e la destra, ora spezzata, sembra che tenesse la lancia.

Ma più interessanti che questa figura sono per noi le rappresentazioni che ancor si conservano nel fregio.

Esse sono state già pubblicate dal Bellori nelle incisioni del Bartoli, *Admiranda* tav. 35-42 (63-76), donde furon poi riprodotte in altre opere (p. e. presso Müller-Wieseler I 46, 346). Ma di questa pubblicazione è assolutamente impossibile valersi per la spiegazione del rilievo, e meno ancora per giudicarne lo stile. Come nella maggior parte dei disegni del Bartoli, le figure son rappresentate tutte nella medesima maniera, colla persona soverchiamente lunga e senza espressione nelle fisionomie, nè son più degni di fede i dettagli. Primieramente tutti danno i rilievi a rovescio, mostrando a d. quello che è a sin. e viceversa. Poi l'ordine delle figure è in parte arbitrariamente alterato; il primo lato *A* si trova nella tav. 42, ed ivi stesso il lato *B*, il lato *C* tav. 35, *D* tav. 36 37, ecc. Pa-

recchie figure mancano del tutto, di altre è mutata la posizione, figure di profilo son disegnate di faccia e viceversa, alle braccia è data una movenza diversa da quella che anche oggi è riconoscibile nell'originale, e via dicendo. Sembrava pertanto tempo di pensare ad una nuova pubblicazione di questi rilievi; e il desiderio ne fu espresso più volte (cfr. Jahn. *Ber. d. sächs. Ges. d. W.* 1861 p. 371; Overbeck, *griech. Plast.* II, 397). Per ovviare alla gran difficoltà che s'incontrava nel ricopiare un rilievo posto ad una considerevole altezza, in una strada frequentatissima, l'abile disegnatore dell'Instituto archeologico sig. E. Eichler ha condotto il suo disegno sui gessi che si conservano nella collezione della Accademia francese in Villa Medici; il disegno fu poi riveduto e corretto figura per figura confrontandolo coll'originale quanto più vicino si poteva. Si può quindi affermare che il disegno dell'insigne monumento presentato nelle tavole XLI, XLI[a] sia riuscito perfettamente esatto sì rispetto ai particolari, come rispetto allo stile. Per quel che si riferisce poi all'incisione del Bartoli, della cui inesattezza ho dato un cenno, e ciascuno può convincersene confrontando le due pubblicazioni, potrebbe domandarsi se tuttavia meriti fino ad un certo punto d'esser presa in considerazione, vale a dire se il Bartoli vide e disegnò a' suoi tempi qualcosa che oggi è interamente distrutto. Infatti mentre oggi non sono conservate nel rilievo che pochissime teste, il Bartoli ce le presenta tutte; e specialmente per quel che si riferisce a braccia, gambe ecc. le sue figure sono perfettamente intiere. Che ai tempi del Bartoli il rilievo fosse meglio conservato che oggi, non è da porre in dubbio; lo si scorge anche da una figura di cui oggi non resta che il contorno sul fondo, e che egli disegnò completamente; ma che poi il rilievo

fosse allora in così eccellente stato, come egli ce lo rappresenta, è cosa che mi par molto poco probabile; e starei quasi per ammettere che, dove le figure mancavano di teste o braccia, egli le abbia arbitrariamente completate nel suo disegno. A ogni modo per questo rispetto non può darsi un gran valore alla sua incisione, tanto più che il tipo delle sue teste è assolutamente arbitrario, e non corrisponde per nulla a quelle che ancor rimangono, il che è a dirsi altresì del modo con cui son trattati i panneggiamenti e le forme del corpo.[1] Tuttavia in alcuni punti i disegni del Bartoli meritano d'esser tenuti in conto: alcuni particolari, che oggi non sono più riconoscibili, allora potevan distinguersi; è perciò che nella seguente descrizione, dappertutto dove ho creduto opportuno, io ho accennato tutto quello che le tavole del Bartoli presentano di più o di meglio di quello che ancor si conserva. In questa descrizione io mi sono sforzato d'adoperar la maggior possibile accuratezza, tanto più che pur troppo m'è forza confessare di non esser potuto avanzar d'un passo nella spiegazione delle figure, tuttochè in possesso d'una pubblicazione perfettamente fedele.

Sono conservate nel fregio ancora 58 figure, e tre sono riconoscibili da contorni sul fondo; in tutto 61 figure. Queste, secondo che è richiesto dall'architettura, si dividono in 8 serie, le quali vengono contrassegnate colle lettere *A*–*H* – cfr. la pianta alla tav. XL n. 3.

Io comincio la descrizione dal lato *A*. Questo ci presenta tre sole figure, mentre i lati *C* ed *E*, benchè di grandezza uguale, ne contengono 6 e 5, anzi *G* ne mostra 9. Ciò dipende dal cominciarvi la rappresenta-

[1] Disgraziatamente la serie D, troppo lunga, non potè per ragioni tecniche rappresentarsi nel suo insieme.

zione soltanto dal mezzo; mentre una parte del lato sinistro non solo è senza rilievo ma ha il fondo stesso non lavorato, anzi tanto grezzo quanto la parte dell' architrave che vi poggia sopra. Probabilmente l'arco che un tempo congiungeva questo portico al tempio di Minerva, si appoggiava al muro tanto presso a questa colonna da render molto difficile il riguardare le rappresentazioni effigiate sulla parete posteriore (lo stato presente delle ruine, là dove una casa è appoggiata in prossimità a questo lato del fregio, può darne un'idea).

Dietro una rupe, dalla cui parte destra alquanto più elevata scorre dell' acqua, apparisce a sinistra il torso di una figura maschile nuda e di faccia, visibile sin quasi ai fianchi (tav. XLI 1). La testa manca (lo stesso è della maggior parte delle figure; di alcune soltanto restano sostegni e puntelli; laonde in seguito io non farò più parola delle teste, solo noterò, quando ne riman conservata qualche parte); le braccia, di cui mancano le mani e parte dell' avambraccio, erano spiegate. Al disopra del sinistro manca del tutto una parte del fondo (il che tanto qui come in seguito viene indicato con linee punteggiate). Dal destro braccio pendeva un mantello, come si può riconoscere tanto da ciò che rimane, quanto dal disegno del Bartoli (in questo naturalmente è il braccio sinistro; vedi sopra pag. 8; in seguito ogniqualvolta dovrò riferirmi al Bartoli, correggerò senza più farne cenno le designazioni di destra e sinistra). Il corpo è leggermente piegato avanti e verso destra: sembra che il giovanetto - chè tale apparisce dalle forme del corpo - voglia chinandosi sopra la rupe osservare quello che avviene appiedi di essa. Colà dove l' acqua scende giù dalla rupe, giace rivolto verso destra, colla parte superiore del corpo mezzo sollevata (2), un uomo, i contorni del cui viso, benchè di-

strutti, lasciano scorgere che era barbato (così ancora presso il Bartoli). Un panno copre le gambe e l'avambraccio destro, col quale l'uomo si appoggia alla rupe (o era qui un' urna? il rilievo è in questo punto molto rovinato), mentre il sinistro è mollemente abbandonato nella coscia. Da destra s'avanza verso quest'uomo un altro (3) che indossa l'*exomis* degli operai, la qual veste, propria ancora della gente di campagna, lascia libere ambedue le braccia, la parte destra del petto e la spalla destra. Tiene il braccio destro teso in un atteggiamento che sembra voglia parlare colle persone che si trovano alla sua sinistra; del braccio sinistro non resta che una parte dell'ulna; sono però conservati dei sostegni sull'anca e sulla coscia sinistra, donde si può rilevare che quest'uomo doveva portar qualcosa in questa mano (presso il Bartoli il braccio sinistro non manca e nella mano porta un vaso della forma di una *situla*). È spezzata parimente la più gran parte della gamba destra, e soltanto una parte del piede è visibile sul suolo; sul fondo conservasi ancora un resto del puntello che sosteneva la testa.

B. Quattro figure. Nell' estremità sinistra un fondo di rupi, dietro le quali (come nella 1) apparisce una figura virile nuda (presso il Bartoli con faccia barbata) nascosta dietro le rupi fin sopra alle anche (4). La mano sinistra è tesa, la destra par che fosse abbassata; la testa (spezzata) era alquanto abbassata verso sinistra. Appiè della rupe sta, verso destra, una figura muliebre in lunga veste (5) con chitone cinto, senza maniche e con sopra l'*epiblema* il quale dalla spalla sinistra va all'anca destra e poi, passando dietro la schiena e fra l'anca sinistra ed il braccio sinistro, scende da quest'ultimo dalla parte esteriore; un lembo essa ne sostiene colla mano sinistra (presso il Bartoli è di-

segnata tenente una borsa). Il braccio destro manca. A destra di essa sta di faccia una donna (6) colla parte superiore del corpo scoperta, mentre un mantello ne ricopre la parte inferiore e le gambe ed è tirato sopra il braccio destro. La parte superiore di questo è aderente al corpo; l'avambraccio è sollevato verso la vicina (5) in atteggiamento di chi parla; col braccio sinistro si appoggia ad una stela che si trova presso di lei. Su questa stessa stela o su di un'altra addietro alquanto più alta appoggiasi ancora la figura assai mutilata che le è prossima (7). È anche essa una figura muliebre in lunga veste, del cui atteggiamento non è possibile riconoscere altro se non che teneva la gamba destra incrocicchiata sulla sinistra e che stava di faccia appoggiandosi col gomito destro sulla stela. Petto e testa sono spezzati, la parte superiore del braccio destro e tutto il sinistro mancano (presso il Bartoli essa sostiene colla mano destra la faccia, mentre la sinistra è egualmente posta sulla colonna; al che accennano anche i resti).

C. Sei figure. Su di una sedia con spalliera e sgabello siede rivolta a destra una donna in ricca veste e sopravveste (8). Par che appoggi la destra sulla spalliera, e colla sinistra tiene il velo che le ricopre la parte posteriore del capo: atteggiamento, nel quale spesso incontriamo Hera; confrontisi specialmente l'Hera scolpita sul fregio del Partenone. Le si avvicina da destra una donna vestita allo stesso modo (9), con l'epiblema, che le cinge la parte inferiore del corpo, gettato sul braccio sinistro. Se poi nella mano sinistra tenesse qualcosa, non si può distinguere (presso il Bartoli tien la veste); la destra è, come nel 6, sollevata verso la donna seduta. A destra di questa son tre donne (10, 11, 12) vestite uniformemente in chi-

tone ed hemidiploidion; la prima (10), che sta di faccia, tiene il braccio destro pendente, il sinistro par che sia sollevato, ma or non ne rimane che la parte superiore. La seconda (11) sostiene colla sinistra il capo, appoggiandosi col gomito sinistro ad una colonnetta, sulla quale posa anche la mano destra (cf. 7). Della testa sono ancor riconoscibili i contorni. La terza (12) si rassomiglia nell'atteggiamento alla figura 9; tiene allo stesso modo sollevato il braccio destro e pendente il sinistro, e sembra che tenesse qualche cosa (presso il Bartoli una borsa); sembra altresì che stia non propriamente di faccia ma un pochino volta a sinistra; della testa non restano che i contorni appena riconoscibili. Segue poi un fondo sassoso, sul quale crescono delle piante di giunchi; e una verghetta di questi tiene nella destra il giovenetto (13) sdraiato (v. sin.). La sua positura rassomiglia a quella della fig. 2: il braccio destro serve di sostegno, e forse in questo punto vi era un'urna (ve n'è una, donde scorre acqua, presso il Bartoli); la destra tenente il giunco posa sulla gamba destra alquanto sollevata. Un panneggiamento ricopre le gambe e l'avambraccio sinistro; la testa (la meglio conservata di tutto quanto il fregio), scolpita di profilo, mostra lineamenti giovanili e una capigliatura ricciuta tenuta su da una benda.

D. Sedici figure. Nel fondo un parapetasma, che si ripete più volte e in ogni caso è destinato a denotare che l'azione ha luogo in una camera. Sul dinanzi un gruppo di due donne. Su di una sedia, fornita di spalliera e sgabello, siede (v. d.) un po' più in alto del suolo una donna che fila (14), la cui parte destra è distrutta quasi per intero. Essa sedeva tenendo la parte superiore del corpo alquanto inclinata, e sostenendo colla sinistra sollevata la rocca, dalla quale pende

sospeso per un lungo filo il fuso (presso il Bartoli essa torce colla destra il filo, e la sporgenza visibile sul ginocchio sinistro sembra accennare che realmente quivi poggiasse il braccio destro). Un'altra figura (15) le si avvicina da destra (presso il B. sta di faccia col braccio sinistro pendente); in questo punto essendo gravemente danneggiata la superficie del rilievo, la parte sinistra di questa donna è quasi del tutto distrutta. È vestita in maniera somigliante alla precedente (e anche alla massima parte di quelle che descriveremo); nella destra sollevata regge parimente una rocca, ma non vi si scorge il fuso. Segue un'altra figura muliebre (16) che cammina verso d.; della testa non rimane che un sostegno; manca il braccio destro (presso il Bartoli in atto di chi parla), nè si arriva a distinguere il concetto della mano sinistra (presso il B. regge anche questa una borsa). Più oltre a destra un'altra tenda somigliante alla prima nel fondo, e dinanzi tre donne (17, 18, 19). Le due prime inginocchiate sul suolo; l'una (17) appoggia a terra il ginocchio destro tenendosi rivolta a destra; l'altra (18) è inginocchiata col sinistro, rivolgendosi verso la prima; ha però il capo, di cui si distinguono molto chiaramente i contorni, rivolto a destra. Quella (mancante del braccio destro) regge col sinistro l'orlo di un grosso rotolo di stoffa, mentre la parte superiore ancora arrotolata è sostenuta con ambedue le mani dalla terza donna (19) ritta in piedi un poco più in alto. La seconda donna inginocchiata (18) differisce nel suo costume dalle altre, in quanto che la veste l'è scesa giù dalla spalla sinistra, in modo che questa e una parte della collottola è rimasta scoperta. Essa tiene nella destra un arnese che rassomiglia ad un largo bastone un po' appuntato in basso; il braccio sinistro è in gran parte spezzato, ve-

desene tuttavia una parte sotto il bastone sul panno spiegato. Il fondo delle sette figure (20-26) seguenti è formato da tre grandi telai in piedi, ognun dei quali si compone di due regoli verticali, legati in alto e in basso da due larghe traverse. Di tessiture o fornimenti per tessere ne' due primi non è possibile riconoscer nulla. Innanzi al primo una donna (20) è inginocchiata nel terreno; appoggia il piede sinistro nel suolo, mentre s'inginocchia colla gamba destra; col braccio destro s'appoggia su d'un sasso che è lì nel terreno (presso B. regge colla destra la veste); tien sollevato il braccio sinistro in atto supplichevole o di preghiera. Quella a cui essa si raccomanda, è rappresentata da una figura muliebre che le sta dinanzi (di faccia ma un pochino piegata a sinistra). L'egida, di cui scorgonsi le tracce sul petto, e i resti di un cimiero sulla testa del resto affatto distrutta la caratterizzano chiaramente per Atena. Il braccio sinistro è abbassato, nè rimane traccia onde apparisca se teneva qualcosa; il destro è sollevato e tiene un oggetto rassomigliante piuttosto ad un bastone che ad una spada (tuttavia all'estremità vi si vede una specie di palla), impugnandolo dall'estremità inferiore in tale atteggiamento che pare voglia con quello percuotere la donna che le sta dinanzi inginocchiata. Accanto a lei sta sul suolo un vaso simile ad un'anfora senza manico. Alla dea s'avvicinano da destra tre figure muliebri (22-24), divotamente inchinate, e dietro ad esse vedesi il secondo telaio. La prima, che per la statura più piccola è caratterizzata come più giovanile (22), regge colla mano destra sollevata parecchi oggetti, che sembrano essere gomitoli di lana; la sinistra manca (presso Bartoli è pendente); della testa non rimane che un puntello. Segue un'altra donna (23), più vecchia, atteggiata allo stesso modo, salvo che la destra solle-

vata è vuota; colla sua sinistra afferra la destra d'una ragazzetta (24) di cui manca la sin., e par che la conduca verso la dea; della testa rimangono soltanto degli avanzi irriconoscibili. Innanzi al terzo telaio son rappresentate due donne occupate nel lavoro. La prima (25), vestita più leggermente, avendo nudo il braccio destro e una parte del collo, sta ritta in piedi, voltandosi un poco a destra. Quello che essa faccia colla destra, non è chiaro, essendo spezzato l'avambraccio; la sinistra è sollevata verso il mezzo della traversa superiore del telaio e tiene colle dita chiuse un oggetto, le cui traccie sono ancor visibili sulla superficie della mano e che è attaccato ad un lungo filo accavallato sulla traversa superiore. Dirimpetto a lei, da sinistra, c'è un'altra figura (26) seduta sul terreno alquanto elevato, colle gambe incrociate e colla mano sinistra abbandonata sul seno; colla destra solleva verso la sua compagna non si sa quale oggetto, che forse insieme con quello tenuto dall'altra nella sinistra formava un pezzo solo, di cui la parte di mezzo è ora spezzata (presso il B. un lungo filo, o meglio una corda, va tortuosamente dall'alto in basso sopra il telaio, e tutte e due le donne la reggono nelle loro mani). Segue poi un gruppo di due donne (27. 28), ambedue vestite allo stesso modo colle braccia e una parte del fianco scoperta. Stando l'una di fronte all'altra (27 v. d. 28 v. sin.) portano insieme un gran vaso a foggia di campana, senza manico nè piede, sorreggendolo ciascuna con ambedue le mani; del 27 manca l'avambraccio destro, del 28 il sinistro, ma le traccie delle mani sono ancor riconoscibili nel vaso. Vicino ad esse sta di faccia una donna (29; presso il B. manca affatto) che colla destra pare che sollevi la sua veste e col braccio sin. forma col suo abito stesso un seno, entro cui porta certi oggetti

eguali in tutto a quelli che la fig. 22 tiene nella mano destra, vale a dire gomitoli. Se nella destra tenga anche un altro oggetto ovvero soltanto un lembo della sua veste, non è possibile distinguere; tuttavia il primo è più verosimile.

E. Cinque figure, delle quali tre sono del tutto spezzate. Pare che il fregio in questo punto sia stato deformato violentemente e a bella posta; le figure sono compiutamente cancellate sin dal fondo ed anzi sembra che la superficie ne sia stata di nuovo appianata.

Vedesi prima di tutto un fondo di rupi con canne; sul dinanzi è effigiata una figura giacente (tav. XLI[a] 30). Segue una stanza contrassegnata da una doppia tenda nel fondo, dinanzi alla quale eran due figure in piedi (31. 32); ma dai contorni che ne rimangono, non è possibile trarre più esatta determinazione; sul dinanzi son tracce di elevazioni del terreno o sgabelli (presso il B. il 30 e 31 mancano affatto; invece del 32 vedesi una donna, di faccia, reggente nella sinistra un bastone). Troviamo poi sul terreno un kalathos e quindi una donna (33) ritta in piedi (di faccia, volta un poco a sinistra), coll' epiblema gettato sull' avambraccio sinistro (la mano manca) e sostenente colla destra una bilancia, precisamente sopra il kalathos. Le si avvicina da destra un'altra donna (34), che sollevando ambedue le mani sostiene un pezzo di roba e par che spiegandolo voglia mostrarlo alle altre.

F. Quattro figure molto guaste. A sin. è accennato un albero; vicino ad esso una donna in piedi (v. d.), in lunga veste (35); della parte superiore del corpo poco si è conservato, essendo in questo punto spezzato il fondo (presso il B. tien le mani posate sulla sua persona). Innanzi a lei sul suolo v' hanno i resti di un qualche oggetto, che non è possibile distinguere,

(presso il B. una colonnetta con piedistallo e capitello molto sporgente); vien poi un fondo a rupi su cui è sdraiata una donna (36, v. sin.) colle gambe, il seno e il braccio sinistro coperti da lunga veste. Tiene il braccio destro sul petto nudo e si appoggia sul sinistro. La testa, che ancor si conserva, ha una capigliatura lunga e inanellata, ed è un poco inclinata all' innanzi. Se la mano sinistra reggesse qualcosa, è incerto; ma la piegatura delle dita sembra che accenni a questo. Segue a destra un gruppo di due donne (37. 38) che stan lavorando ad un tavolino, di cui non rimane ora altro che il piano, una zampa a destra presso il 38 e i resti dell' altra sul terreno (presso il B. si trova anche la zampa dinanzi al 37). La prima (37), col busto nudo in parte, è rivolta verso destra (il B. la rappresenta col capo rivolto dall' altra parte, verso la fig. 36, atteggiamento contraddetto dai contorni che tuttora si conservano). Essa tiene la sinistra sulla tavola, dove veggonsi alcuni oggetti che non è possibile distinguere (presso il B. un pezzo di drappo); il braccio destro manca (presso il B. è sollevato verso la fig. 36). L' altra (38), che le sta ritta di fronte (v. sin.), è molto guasta; tiene la mano destra poco al disopra del piano della tavola e stringe con essa qualche arnese (presso B. un bastoncino).

G. Nove figure. Prima di tutto un' altra figura muliebre seduta (39, v. d.) mancante del braccio destro (presso B. lo tiene posato sul seno); della testa alcune traccie soltanto. Colla sinistra sollevata tiene un oggetto rassomigliante ad un utensile rotondo attaccato ad un largo nastro. Le si avvicina da destra una seconda (40); colla sinistra sorregge la veste, e colla destra distesa sta in atteggiamento di chi parla; della testa rimangono soltanto i sostegni. Accanto le sta una

donna (41) che volge le spalle allo spettatore; l'avambraccio sinistro manca, il braccio destro è sollevato e sostiene l'estremità d'un oggetto rassomigliante ad un lungo e stretto bastone o ad un asse veduta di costa. Ma non pare che essa portasse tale oggetto sulla testa (di cui sono ancor visibili i contorni), giacchè tra la linea inferiore dell'oggetto stesso e il contorno superiore del capo corre uno stretto intervallo. Oltre a ciò possono distinguersi nell'oggetto in discorso delle lunghe linee parallele, come se l'artista avesse voluto indicar dei fili, onde non è improbabile la congettura che non vi si debba riconoscer già un oggetto portato dalla donna in capo, ma sibbene una parte di un qualche apparecchio da immaginarsi nel fondo. Quanto poi alla sua forma e destinazione non ci è possibile alcuna probabile congettura, specialmente essendo spezzato il fondo alla parte sin., ove l'apparecchio era continuato. Segue poi un gruppo di due donne: la prima (42) sta rivolta a d. (del capo poche traccie); la sua mano diritta, a quel che pare, è pendente (presso il B. sorregge con essa la veste), e la sinistra tiene un qualche oggetto (presso il B. una borsa) verso la donna (43) che le siede dinanzi (v. sin.). Questa ha una sedia con cuscino e uno sgabello sotto i piedi, appoggiasi col braccio sinistro nel cuscino, mentre solleva il destro verso colei che le sta di fronte. Nel fondo comincia di nuovo la decorazione con tende e prosegue sino alla fine di questo scompartimento. Della figura muliebre susseguente (44) ben poco è conservato; può soltanto distinguersi ch'essa volge le spalle allo spettatore (ciò apparisce più chiaramente presso B.) e che volgevasi un poco a d. verso la persona che le succede. Anche il suo braccio destro era disteso verso quest'ultima, ma non ne rimane che l'avambraccio e la mano visibile innanzi il petto di

quella che segue. Sembra pertanto che essa conversasse con questa stessa (45), la quale è assisa su d'una sedia e volta mezzo verso d., ma tiene la testa, di cui son visibili i contorni e la chioma, piuttosto di faccia, cioè volta alla sua vicina (44). Il braccio destro manca, il sinistro è sollevato (presso il B. è sbagliato assolutamente), e serve così di legame col gruppo seguente di due donne. Di queste la prima (46), con testa mediocremente conservata e colla chioma annodata dietro, sembra che, tenendo la destra sollevata, parli anch'essa colla donna seduta, e verso la quale si rivolge, benchè stia di faccia; la sua sinistra è pendente. Di quest'ultima figura (47) non rimangono della testa che i contorni, e tutto il suo lato sinistro è guasto in modo da non potervisi distinguer nulla (presso B. essa tiene la mano sul corpo); la destra è pendente.

H. Quattordici figure. Prima di tutto un fondo a scogli, dinanzi al quale (v. d.) sta sdraiata una figura (48) volgente le spalle al riguardante, ma col capo volto in modo da mostrare il profilo (molto guasto in parte). Per quanto può rilevarsi dai contorni che ne rimangono la figura non era (come presso B.) fornita di barba; anche l'acconciatura della chioma è più corrispondente a quella di una donna che di un uomo; ma le forme del corpo non ci porgono alcun indizio per giudicar del sesso di questa figura. Le gambe son sovrapposte l'una all'altra, le coscie e il ventre coperti dalla veste; il braccio sinistro s'appoggia nel terreno, del destro non rimane nulla, ma, per quanto apparisce dalle traccie, era posato sulla gamba destra (come presso B.). Dietro a lei scorgesi una figura muliebre (49). Sta di faccia e un poco sollevata (della testa non rimane che un sostegno); tiene la destra penzoloni, e posa la sinistra, su cui cade la sopravveste, su di un oggetto rassomigliante

ad un vaso panciuto collocato nelle rupi, oggetto che messo in relazione coi due resti visibili superiormente potrebbe ritenersi per una lira o kithara. A d., sul medesimo piano che le altre, sta (di faccia) una donna (50); le manca il capo, l'avambraccio destro e la mano del sinistro, che essa tiene un po' sollevato. Vicino a lei una figura muliebre alquanto minore (51) ed ancor meno conservata, tanto da non potersi chiaramente distinguere l'atteggiamento delle braccia (presso il B. appoggia il destro sulla coscia). Le succede una donna (52, v. d.) seduta sull'alto delle rupi; tiene la gamba destra penzoloni nelle rupi che le servon di sedile, e appoggia la mano sinistra nel ginocchio della gamba sinistra ripiegata; colla mano destra s'appoggia nel sedile. Immediatamente dopo questa trovasi sul piano un'altra donna (53) in atto di camminar verso d.; par che tenesse ambedue le braccia nascoste sotto la sopravveste; della testa non rimane che un sostegno. Più oltre un'altra donna (54) seduta sopra una rupe (v. d.), ma più in basso che il 52, in guisa che tocca coi piedi il piano; manca del braccio destro (che presso B. appoggia sulla rupe); il sinistro, di cui la parte inferiore è spezzata, è disteso innanzi; della testa non c'è più che un sostegno, il quale mostra che dovea essere alquanto inclinata. A d. di essa un albero con foglie e frutti, verosimilmente un olivo. Vien poi un gruppo di tre donne: due (stanti v. d.) in atto di parlar colla terza. La prima (55) tien le gambe incrociate, e pare che avesse il braccio destro, ora mancante, sollevato, mentre del sinistro la parte superiore pendeva all'ingiù e l'avambraccio (spezzato in gran parte) era levato in alto (presso il B. tutte e due le braccia son tese in atto di preghiera, il che dai resti ancor conservati apparisce impossibile). La seconda figura (56), della cui

testa sono ancor riconoscibili i contorni e l'acconciatura dei capelli, sta un poco più indietro, colla parte inferiore del corpo di faccia e la superiore volta a d.; tien la mano destra sul suo corpo, mentre leva in alto la sinistra, che sorreggeva forse un qualche oggetto. Dinanzi ad esse due se ne sta seduta (v. sin.) sull'alto delle rupi (come il 53, colla sola differenza che ambedue i piedi sono alla medesima altezza) una donna (57). Lo scudo appoggiato alla rupe alla sua sinistra, i resti dell'egida sulla parte destra del petto, e l'alto cimiero ancor conservato (mancano la parte anteriore dell'elmo e la faccia) ci fanno in essa riconoscer chiaramente Atena. Poggia il suo braccio sinistro sullo scudo, il cui cerchio interno è rilevato e adorno di una corona, e par che il destro posi sul suo seno; che cosa significhi il frammento visibile dinanzi la parte superiore dello scudo, io non saprei dirlo. Dietro Minerva vedesi (di faccia ma un po' rivolta a sinistra) una donna (58) in piedi; tien la destra, sorreggente forse un qualche oggetto, sollevata, e lascia cader giù la sinistra, di cui manca l'avambraccio (presso il B. sorregge la veste). La seguente (59) sta rivolta a destra, co' piedi sovrapposti uno sull'altro, e s'appoggia ad una colonna; teneva le braccia incrociate (così anche presso il B.) e pare che volgesse lo sguardo alle vicine. Queste, come il 25 e il 28, stan lavorando ad un telaio, costruito allo stesso modo che gli altri, con questo soltanto che in mezzo di ciascuna delle due traverse vedesi uno stretto nastro o un rampone di legno. La figura stante (60) tiene, come la fig. 25, il braccio sinistro in alto, ma anche un po' più, in modo da giungere alla traversa superiore; le dita chiuse della mano tenevano il prolungamento di quel rampone o nastro. La mano sinistra manca (presso il B. anche qui vedesi una lunga

corda dall'alto in basso, afferrata con ambedue le mani dalla fig. 61 e colla d. dalla 62). La figura seduta (61) poggiava la sua sinistra sul ginocchio. e colla destra in alto reggeva, del pari che il 26, un oggetto irriconoscibile, il quale par che fosse unito a quel nastro della traversa superiore; così almeno sembra apparire da un avanzo nel mezzo tra la mano sinistra del 61 e la destra del 62. Delle teste di ambedue le figure distinguonsi i sostegni. In prossimità del telaio, verso destra, stendesi un muro con un arco stretto ed alto.

Per quel che riguarda il significato di questi rilievi, il Bellori dopo aver citati diversi passi di poeti latini, si contenta di metterli in relazione coi lavori domestici delle donne posti sotto la tutela di Minerva, senza ammetter che avessero a fondamento alcun soggetto mitologico. Pertanto si riteneva semplicemente per rappresentazioni di « genere »; solo rispetto al lato *A* (l' ultima tavola) si credeva di dovervi ravvisare una rappresentazione allegorica degli acquedotti costruiti da Domiziano e Nerva. Quella prima spiegazione è seguita ancora da O. Müller nel *Handbuch* § 198, 37. 198, 3 e nel testo dei *Denkm. der Kunst;* la seconda con poche mutazioni è accettata da Em. Braun, il quale, a dir vero, non si contenta di ravvisar nelle altre parti una scena puramente « di genere », ma (*Ruinen und Museen Roms*, p. 19) scrive: « Vediamo la dea rappresentata nell' atto che ammaestra ne' lavori femminili le giovinette, e punisce l' empia Arachne, la quale aveva osato gareggiar colla dea nell' abile maneggio della spola; nella continuazione di questa rappresentazione veggonsi in maniera poetica simboleggiati gli acquedotti che provvedono Roma di acqūa. L'Anio, che viene da Tivoli, si precipita giù dai rupi, mentre un altro a celeri passi traversa l' estese pianure della campagna ».

Chi voglia spiegar queste rappresentazioni s'accorge pur troppo dell'assoluta mancanza di ogni indizio che lo aiuti a riconoscere il teatro e i personaggi che vi sono effigiati. Con poche eccezioni tutte le figure sono donne; la maggior parte di esse attendono ad occupazioni nelle quali senza alcun dubbio possiamo riconoscer il lavorio della lana o del lino; altre invece sono disoccupate e senza attributi riconoscibili, isolate o in gruppi, talune in atteggiamento di parlare o conversare, ma il significato di queste scene particolari non ci è dato specificarlo più esattamente. Tra tutte queste figure di donne quella che può con piena sicurezza determinarsi, è Minerva, caratterizzata dal suo costume. Apparisce due volte (D 21 e H 57): nell'una la vediamo in procinto di battere una donna (20) inginocchiata dinanzi a lei; e poichè questa scena si connette evidentemente cogli altri gruppi relativi al tessere, ed il fondo di essa è formato appunto da due telai, noi possiamo senza esitare riconoscervi la leggenda di Arachne. Sul significato di questo gruppo difficilmente potrà sollevarsi un dubbio: mentre da un lato vi sono tre altre donne (22-24), e tra esse una madre colla figliuola, le quali impaurite e peritose si avvicinano alla dea coi lavori delle loro industri mani, per offrirglieli quasi in sacrifizio, la dea punisce la sventurata mortale che ha avuto l'ardire di misurarsi con lei. È noto che secondo la leggenda Arachne fu cangiata in ragno, metamorfosi che l'arte qui naturalmente non poteva esprimere; ma verosimilmente il momento qui rappresentato è quello in cui la dea scaglia su lei la maledizione in forza della quale s'operò la metamorfosi. Difatti, posto anche che sia una spada quella che Minerva brandisce colla destra sollevata, non ne vien però di conseguenza che ella si accinga a ferire od

uccidere con quell'arma Arachne, poichè la favola non parla punto di un'uccisione ma d'una trasformazione soltanto. Gli è vero che presso Ovidio Arachne prima di subir la metamorfosi, è anche effettivamente maltrattata. Minerva la percuote in fronte col *radius* con cui avea tessuto la sua tela (*Metam*. VI 132):

utque Cytoriaco radium de monte tenebat,
ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnae.

L'atteggiamento della dea nel rilievo corrisponderebbe perfettamente a questa situazione, se non che non è possibile di ritener per un *radius* l'oggetto ch'ella stringe nella sua destra. Difatti, sebbene alcuni passi ci attestino che il *radius* avesse talvolta una considerevole lunghezza (cfr. la *Technologie* dell'aut. I, 133 not. 4), tuttavia l'oggetto rappresentato è poco corrispondente al concetto che uno può farsi di una siffatta spola, oltre di che quello che vedesi sporger dalla mano chiusa di Minerva è indubitabilmente un'impugnatura di spada.

Questo gruppo di mezzo dello scompartimento *D* è però l'unico il cui significato può accertarsi; probabilmente anche il gruppo centrale dello scompartimento *H* ci mostra Minerva occupata nell'ammaestrare delle giovanette o delle donne in tutti quei lavori che veggonsi rappresentati in questo o negli altri scompartimenti. Del resto non vi sono che un paio di figure di cui possa determinarsi il significato; ma non mi è riuscito d'indovinarne la situazione e il rapporto col tutto. Cominciando con *A*, l'uomo barbato giacente (2) è certamente la divinità d'un fiume; ciò è indubitabilmente attestato sì dall'acqua che scende giù dalle rupi, come dal tipo tanto spesso ricorrente nei monu-

monti romani. Con minor sicurezza possono interpretarsi le figure 1 e 3. Che quest' ultima nel suo costume campestre simboleggi un acquedotto traversante la campagna, può ben essere, ma a sostener tale interpretazione ci manca qualunque analogia. Che anzi il vaso portato dal giovinetto colla sinistra e l'atteggiamento di lui sembra che accennino piuttosto ad uno che corra al fiume per attinger acqua. Ma ammessa questa interpretazione, non sarebbe facile assegnarne il perchè. La fig. 1 invece, a giudicarla dalla posizione e dall' espressione, potrebbe ben ritenersi per una divinità di monti, forse per quella del monte donde scende il fiume rappresentatovi giacente. Che cosa poi significhi tutta questa scena, che cosa abbia a fare colle altre, io non saprei congetturarlo. Sullo scompartimento *B* parrebbe doversi nuovamente riconoscere una divinità fluviale nella fig. 4; tra le donne che vi sono, quella che più colpisce, a cagione del suo modo di vestire totalmente diverso da quello delle altre, è la fig. 6. Mancando però ogni più precisa caratteristica, neppur qui è possibile formare alcuna congettura sulla situazione e sul significato di queste tre figure muliebri; anzi non si può neppur decidere se la fig. 6 sia d'una mortale o d'una dea. Nello scompartimento *C* il personaggio principale è evidentemente la donna seduta 8; ma sarebbe difficile riconoscere in lei una divinità, piuttosto una regina o qualcosa di simile. Potrebbe pensarsi alla madre di Arachne, a cui venga recata la notizia della sorte toccata alla sua figliuola. Disgraziatamente della favola d'Arachne l'unica compiuta esposizione che possediamo è quella di Ovidio (*Metam.* VI 1–145), e questa non ci porge alcun sussidio per l'interpretazione della scena che abbiamo dinanzi. Ma non mi sembra impossibile che tutte le rappresenta-

zioni rimasteci di questo fregio si riferiscano ad una versione ora perduta del mito, la quale molto si allontanasse dalla ovidiana. Difatti Atena ricorre anche nell' ultimo scompartimento del fregio, e sempre in relazione coi lavori domestici delle donne, ed io non conosco altro mito di Atena che possa mettersi in relazione con questo lato del suo essere. Le donne seguenti 10-12, come molte altre delle rimanenti figure, ad altro non servono che a riempir lo spazio; in una composizione così evidentemente difettosa non dobbiamo aspettarci che ciascuna figura abbia il suo significato e il suo scopo determinato. Nel giovine giacente con la canna (13) dobbiamo nuovamente riconoscere una divinità fluviale. Questa figura, come ancora le rupi che sono nel fondo, mostrano che la scena ha luogo nell' aperta campagna, tanto in questo scompartimento come nei due primi; laddove le tende visibili in *D* e in altri indicano che l' azione si compie nell' interno d' una casa. Le donne occupate in lavori domestici, sì qui nello scompartimento *D* come altrove, non hanno altra diretta relazione col soggetto, se non quella di esercitare le arti loro insegnate da Atena, alla quale sono dedicate tutte le rappresentazioni. Le due prime 14 e 15 filano; tre altre 17-19, che s'affaccendano con quel drappo arrotolato, son forse occupate a toglierne i fiocchi o correggere altri difetti o inegualità, quali si formano nella tessitura. Potrebbe anche darsi che quel tessuto sia il fatale saggio d'Arachne, che da quelle donne per ordine di Minerva viene stracciato o in qualunque altro modo distrutto; cf. Ovidio VI 130:

doluit successu flava virago
et rupit pictas, caelestia crimina, vestes.

Qui segue il già descritto gruppo centrale; i telai posti nel fondo han per iscopo di render più evidente la situazione espressa: a ogni modo son quelli in cui Atena e Arachne han tessuto la loro tela; cf. Ovidio l. l. 53:

haud mora, consistunt diversis partibus ambae
et gracili geminas intendunt stamine telas.

Anche il vaso accanto a Minerva accenna alle medesime occupazioni, sebbene non abbia alcuna somiglianza colle consuete forme della cesta da filatrice o kalathos. Al terzo telaio lavorano due donne 25 e 26, e da piccole differenze in fuori, allo stesso modo che nello scompartimento *H* le fig. 60 e 61. Mentre che l'una siede in terra e aiuta l'altra, questa stando in piè è occupata in un qualche lavoro che non è possibile determinar più esattamente, attesa la trascurata maniera con cui son trattati i particolari del telaio. Essendo poi i telai molto alti e larghi, è naturale che una donna, da se sola, non arrivi a distendere convenientemente l'ordito (senza la qual manipulazione non sarebbe possibile l'intrecciamento di questo con la trama) e a farvi passare i fili del ripieno; mi sembra molto probabile che la donna in piedi sia occupata con quell'apparecchio il quale separa i fili pari dai fili impari, apparecchio chiamato in tedesco *Geschirr*; e in questa occupazione pare che sia aiutata dall'altra assisa, che per mezzo di quell'apparecchio separa i fili, mentre la donna in piedi vi intreccia colla spola il filo della trama. Questo mi par che sia il significato dell'azione due volte rappresentata, quantunque non ci sia dato di precisar meglio il modo con cui quell'apparato è disposto. Non è però da escludersi neppure la possibilità che le due donne siano occupate nel

distender sul telaio l'ordito, operazione preliminare del tessere. Le due donne seguenti 27 e 28 portano un gran vaso. Questo, a giudicarlo dal suo peso apparente, non può essere una paniera da tenervi il filato, ma probabilmente era un vaso in cui conservavasi o preparavasi il liquido da tingere la lana. Nello scompartimento *E* la fig. 30 rappresenta di nuovo una divinità fluviale; tra le figure che le succedono, ne vediamo una 33 reggente una bilancia, naturalmente per pesar la lana; è dunque una sorvegliante o *lanipendia* (cf. *Technologie* I 109 not. 2); un'altra è in atto di mostrar quello che essa ha tessuto. – Tra le figure dello scompartimento *F* la 36 ci porge di nuovo una qualche personificazione, una ninfa del luogo o qualcosa di simile; la maniera onde la donna è collocata giacente nell'alto della scena, corrisponde perfettamente alle rappresentazioni in rilievo dei sarcofaghi romani. Le donne 37 e 38, che lavorano sulla tavola, sono affaccendate nel nettare, ripiegare, lisciare o manipolare in altra qualsiasi maniera le stoffe tessute. Nello scompartimento *G* sono rappresentate altre operazioni relative al tessere, ma lo stato frammentario del rilievo non ci consente neppur qui di formulare alcuna congettura sulla loro qualità. L'oggetto nella mano della fig. 39 non è da potersi determinare; lo stesso è di quello sul quale la fig. 41 sta lavorando; soltanto par che siano qui espressi dei fili, di modo che gli è certa la relazione colla tessitura. Le figure che vengono appresso non presentano che scene di conversazione, attributi mancano e le situazioni difettano di chiarezza. – Finalmente nello scompartimento *H* abbiamo il gruppo centrale già menzionato. Se nella figura 48 abbiasi a riconoscere una ninfa di fonte, è cosa da non potersi decidere. Altrettanto oscuro si è il significato della

fig. 12, attese lo stato frammentario dell'oggetto: se fosse un'anfora, potremmo metterla in relazione colla divinità delle acque che quivi si trova, ma non è certo che vi sia rappresentato un vaso. Lo stesso avviene delle figure lì vicine; non è neppur chiara la relazione con cui le due donne (52 e 54) sedute in alto sulle rupi si riconnettono al resto della composizione; la mancanza d'ogni attributo ne rende impossibile l'interpretazione, anzi non ci è dato neppure di giudicare se esse raffigurino donne mortali o divinità. Delle due ultime figure, 60 e 61, si è già parlato di sopra.

Questo è pur troppo tutto quello ch'io posso dire sul significato del rilievo. La maggior parte delle molte figure in esso contenute rimangono così senza dichiarazione; che abbiam da fare le divinità fluviali col mito d'Arachne o colle attribuzioni di Atene Ergane, rimane parimente oscuro; e come non ci è dato di chiarire, qual relazione corra tra le figure disoccupate e in qualsivoglia altro modo disposte e atteggiate, e le rimanenti, così rispetto ad alcune, che attendono ai lavori domestici, ci è ugualmente impossibile indovinar la qualità delle loro occupazioni. Tuttavia questo risultato negativo non è il solo a cui si giunga mediante l'osservazione del monumento in discorso.

Anche lo stile e la esecuzione tecnica delle figure merita una breve dichiarazione. I rilievi risaltano molto sul piano del fondo, tantoche parecchie figure appariscono quasi del tutto staccate dal fondo. Questa è una proprietà del rilievo romano, caratterizzato altresì dalla maniera di trattare lo sfondo, dalle aggiunte di alberi, rupi, tende ed utensili (cf. Philippi *üb. d. römischen Triumphalreliefs*, *Abh. d. Sächs. Ges. d. W.* 1872, vol. VI, 275 sg.). Ma il nostro in alcuni punti essenziali si distingue dai rilievi puramente romani di

quell'età e s'avvicina, come nel soggetto, così anche nella disposizione e nello stile ai greci. Il principio greco dell'isocefalismo, malgrado alcune libertà, in generale vi è mantenuto, e non di rado mediante certi spedienti, vale a dire basamenti, rilievi di terra e simili, cosicchè le figure sedute vengono a trovarsi quasi alla stessa altezza che le stanti. Ma quello che importa soprattutto di osservare si è, che il rilievo non è trattato in quella maniera pittorica che siam soliti ad incontrare in più estese composizioni a rilievo appartenenti a quell'epoca. Tra i rilievi romani di data certa i più vicini per tempo a queste rappresentazioni sono da un lato quelli dell'arco di Tito, dall'altro quelli dell'epoca traianea. Vero è che tutte quelle opere sono composizioni istoriche, e per questo essenzialmente distinte dalle rappresentazioni mitologiche, ma è pur sempre degno di nota il fatto che quei rilievi storici son trattati in maniera affatto pittorica (cf. Philippi l. c. 268 sgg.), che alcune figure son più rilevate dal piano di quelle altre le quali hanno ad immaginarsi più in fondo, che la sovrapposizione delle figure vi è molto più frequente, e molto più complicata la loro disposizione. Qui invece osserviamo una disposizione più corrispondente alle esigenze architettoniche del fregio, quale incontrasi per solito ne' rilievi greci: quasi tutte le figure son separate le une dalle altre per un intervallo e si staccano dal piano con chiari contorni, benchè presentino nella piena libertà de' loro atteggiamenti ogni maniera di posizione, di profilo, di faccia e via dicendo. Tra i rilievi a me noti dell'epoca imperiale quello che più si rassomiglia al nostro rispetto alla disposizione delle figure, si è il rilievo dell'hyposkenion appartenente al teatro di Dioniso in Atene, il quale ci offre ancora alcune altre analogie nello stile e nel costume delle

figure, divise anché qui le une dalle altre mediante un intervallo. Tutto ciò serve a convalidar l'opinione che il rilievo ateniese sia stato eseguito nel primo secolo dell'impero (cf. Matz *Ann. d. Inst.* 1870 p. 99). Vediamo da ciò che in quel tempo ancora sentivasi rettamente, non essere appropriata ai fregi o ad altre composizioni estendentisi in lungo la maniera confusa e pittorica allora in voga, la quale poi più tardi acquistò maggiore svolgimento nei rilievi de' sarcofaghi. Del resto anche il fregio che corre attorno all'arco di Tito, sebbene di niuna importanza rispetto allo stile, nella disposizione si allontana del tutto dalle rappresentazioni già affatto pittoriche delle pareti interne.

Rispetto allo stile i nostri rilievi non hanno di certo un gran valore (cf. gli editori di Winckelmann VI 2, 334). Molto probabilmente non sono fatti da una stessa mano; almeno le figure dei primi scompartimenti, da *A* ad *F*, son molto più goffe e meno accuratamente eseguite che quelle degli ultimi, *G* ed *H*; in questi le vesti ci mostrano un panneggiamento ben inteso e per lo più anche ben eseguito, i particolari son trattati con più finezza, le persone più svelte e meno goffe che le prime. Ed è naturale che, dovendo questi rilievi esser collocati a notevole altezza, non se ne affidasse l'esecuzione ad un artista di vaglia, ma se ne incaricassero dei subalterni, i quali poi non riuscirono ad eseguire ugualmente i disegni sui quali lavoravano. La mancanza della maggior parte delle teste e l'imperfetta conservazione delle rimanenti ci tolgono la possibilità di giudicare, come fossero riusciti gli artisti nel riprodurre l'espressione; tuttavia i pochi resti che abbiamo accennano come essi cercassero nei tipi di accostarsi agli esemplari greci. Non può però risparmiarsi agli esecutori dei nostri rilievi il rimprovero di

non esser riusciti che pochissime volte a precisar nettamente la situazione rappresentata mediante la posizione e l'atteggiamento delle figure. Di queste un gran numero se ne stanno lì oziose e affatto superflue; alcuni motivi son ripetuti senza alcuna variazione sino alla noia; insomma nella composizione apparisce chiaramente una grande mancanza d'inventiva. Checchè ne sia però, non dobbiamo soverchiamente abbassare il valore di questi rilievi, come opere di cui può sicuramente assegnarsi la data, e dobbiamo in essi ravvisare un'esempio interessante del come l'arte romana, oltre alle sue proprie creazioni del rilievo storico e trionfale, cercasse valersi del rilievo greco. Se si scrivesse una storia del rilievo, cosa che sinora non è stata fatta, questi rilievi insieme con quelli del teatro di Dioniso vi terrebbero un posto importante.

L'oscurità che copre il significato speciale di questo fregio, non è il solo enigma propostoci da quella pittoresca ruina. A me pare che possa sollevarsi altresì un grave dubbio sulla maniera con cui è stato idealmente ricostruito il portico attorniante il tempio di Minerva. Secondo l'opinione comunemente accettata e seguita anche nei piani e nelle ricostruzioni del foro di Nerva, questo portico corinzio cingeva da tre lati il tempio, ed era ornato di un fregio simile a quello che rimane e di una statua posta nell'attica nello spazio intercedente tra ogni due colonne. Ammesso questo, la prima difficoltà che ci si presenta si è che, essendo tutti i bassirilievi dedicati a Minerva e raffigurando i diversi aspetti sotto cui era venerata, dovremmo anche ammettere che nell'attica vi fosse sempre rappresentata la medesima dea. Ora possiamo noi ammettere che sullo stesso edificio si trovasse ripetuta tante e tante volte (trenta nel Canina) la medesima divinità, nella

cui rappresentazione non potevano introdursi che limitatissime variazioni? Un portico con qualche dozzina di statue di Minerva poste in luogo appariscente pare a me che non sia ammissibile, neppure avuto riguardo a quell'epoca. E neppure è possibile che fossero effigiate altre divinità, dacchè anche lo scompartimento *H* del secondo intercolunnio si riferisce ai lavori di Minerva ed è strettamente connesso col primo, in modo che, se sopra questo scompartimento v'era una figura di qualche divinità, non poteva esser altro che Minerva. Nello scompartimento *D* Minerva tiene il mezzo; è chiaro che qui l'artista l'ha collocata a bella posta sotto la sua grande immagine. Lo scompartimento *H* è più corto che *D;* potrebbe supporsi che il resto siasi perduto e che pertanto anche qui la dea fosse rappresentata seduta nel mezzo. Ma l'azione qui espressa era evidentemente interrotta dalla porta rappresentata all'estremità del rilievo, e questa s'avvicina tanto all'orlo del fregio, che le figure seguenti dovevano esser distinte e per lo spazio e pel concetto dalle precedenti. Pertanto a mio credere è impossibile che le figure del pezzo seguente appartenessero alla scena conservata, come per altra parte mi par poco probabile che quasi al fine dello scompartimento, poco innanzi alla voltata dopo la colonna sporgente, si fosse potuta cominciare qualsiasi nuova rappresentazione. In tal caso non è più probabile che l'artista aggiungesse alcune figure alla prima rappresentazione (e che il metter lì un paio di persone unicamente per riempir lo spazio non dovesse dargli pensiero, lo dà abbastanza a vedere negli altri scompartimenti) e cominciasse poi la nuova rappresentazione in un altro scompartimento? Ma dato che sia così, come si spiega il fatto che l'artista, dopo aver continuato le rappresentazioni dei lavori di Atena Er-

gane sui primi 8 scompartimenti, le interrompesse proprio innanzi il fine dell'ottavo, mentre aveva ancora tanti e tanti scompartimenti disponibili e che doveva adornar di rilievi? Quella porta penetrava tanto chiaramente nella composizione, che necessariamente dev'essere stata fatta a bella posta per chiuder la rappresentazione – e sin qui appunto è conservata l'opera. – Tutto questo rende molto naturale la domanda: era quel portico del foro di Nerva realmente costruito nel modo di sopra esposto? – Nel Canina la colonna terza e le seguenti stanno alla medesima distanza tra loro che le due rimasteci, il che è decisamente impossibile, ed ha fatto bene, io credo, il Piale nelle sue tavole del trattato già detto, collocando la terza colonna più vicino alla seconda. Tra la prima e la seconda colonna esisteva un tempo un adito, le cui traccie possono scorgersi anche oggi, sebbene debba essere stato chiuso sin dall'antichità; gli è pertanto probabile che queste due colonne distassero tra di loro più che le rimanenti. Se adunque vi erano là altre colonne, vale a dire se l'edificio era condotto nella maniera che generalmente si crede, allora dietro l'arco al fine dello scompartimento *H* doveva cominciare lo scompartimento *I*. In tal caso la Minerva seduta non si sarebbe trovata nel mezzo; ma ciò non guastava molto, se di sopra nell'attica non le corrispondeva una grande statua della stessa dea. Secondo la mia opinione adunque una tale statua non può supporsi che per il primo intercolunnio e per quello che gli corrispondeva sull'altro lato, non per tutti gli altri.

H. Blümner.

RELAZIONE SULLA NECROPOLI DEL FUSCO IN SIRACUSA.

Lettera di Luigi Mauceri *a* W. Helbig.

(Tavv. d' agg. AB, CD, E).

Nella vallata dell'Anapo, le ultime denudazioni operate dal fiume e dalle acque affluenti, hanno lasciato varie prominenze e piccole colline, il cui strato di affioramento risulta di un tufo arenario giallastro di formazione postpliocenica. - La necropoli fuscana e il tempio di Giove Olimpico, furono dai Greci situati in due di queste prominenze; l'una a sinistra, l'altra a destra dell'Anapo.

Uscendo dall'isoletta Ortigia, e dirigendosi verso Nord-Ovest, percorrendo la strada nazionale che conduce a Floridia, tra il colle Temenide e il gran porto, precisamente sul sito ove più tardi surse la Neapoli, si stende la contrada Fusco.

Nell'anno 1842, costruendosi quella strada, volendo guadagnare con mite pendenza l'elevazione di questa località, fu mestieri operare una piccola tagliata nel tufo calcare, e nell'eseguire tal lavoro di sterro si incontrarono varî grandi sarcofagî, che per la prima volta misero in luce la necropoli fuscana [1]. Però i dotti del paese che fecero acquisto dei vasi di terracotta e di rame ivi rinvenuti, non trovandovi quei caratteri tanto diffusi dell'arte greca, lo credettero un sepolcreto isolato, di poca entità, e quindi non si curarono di farvi ulteriori studî.

Sino all'anno 1868, la necropoli restò quasi dimenticata! Nel Settembre di quell'anno però, dovendosi ultimare la prossima stazione ferroviaria, apertasi in quella località una cava di pietra, si vennero a scoprire nuovi sarcofagi e varie anticaglie, che vi attirarono nuovamente l'attenzione dei conoscitori.

Il mio chiariss. amico Gioacchino M. Arezzo, Direttore del Museo di Siracusa, con quel zelo che in lui va a gara con la erudizione, si adoperò a tutt'uomo per raccogliere gli oggetti d'arte che mano mano si scoprivano, e

[1] Taluni di questi sarcofagi si osservano tutt'ora nelle scarpe laterali.

a proprie spese comprò la maggior parte dei vasi che descriverò, e generosamente ne arricchì il patrio museo [1].

Nell'anno 1871, venuto in Siracusa il dott. Saverio Cavallari, direttore delle Antichità in Sicilia, per continuare gli scavi del bagno romano nella parte bassa di Acradina, vista l'importanza delle anticaglie rinvenute in quella antichissima necropoli, con quella sagacia che tanto lo distingue, volle di propria iniziativa farvi scavi sistematici per determinarne l'estensione e la specialità dei vasi. I risultati furono conformi all'aspettativa! In una ristretta zona di terreno furono scoverti molti sarcofagi, di cui la maggior parte, massime in un certo gruppo, portavano gran numero di vasetti di svariate forme, di un carattere speciale, e la cui tecnica insieme all'ornamentazione accennava ad un'alta antichità [2]. Però ben presto gli scavi si sospesero per inibizione del proprietario del suolo: poscia col suo assentimento e cooperazione furono ripresi nell'anno 1874; però le anticaglie l'ultima volta rinvenute, lasciate a lui provvisoriamente in deposito, andarono sgraziatamente perdute con grave danno della scienza.

Tessuta così brevemente la storia delle scoperte fatte nella nostra necropoli, mi accingo a darle di essa relazione, incominciando dai caratteri generali con cui si presenta, accennando ai sistemi di inumazione e cremazione, ivi adoperati, e terminando con la descrizione degli oggetti d'arte rinvenutivi.

La necropoli in generale è costituita di tombe situate l'una accanto all'altra, per la più parte nella direzione di levante a ponente.

Nel tufo calcare tenero sono praticati scavi quadrilunghi, di circa m. 2,00 per 1,00 di larghezza e profondità, e dentro questo scavo sono adagiati sarcofagi di un sol pezzo e a forma di casse, aventi le dimensioni esterne di circa m. 1,90 per 0,80 e per 0,80. Questi sarcofagi alla loro volta sono coperti da grossi lastroni, di solito di un sol pezzo di calcare, e la cui faccia superiore talora è piana e talora a due pioventi. Detti sarcofagi sono scavati in massi

[1] Io qui gli rendo pubbliche grazie per aver messo a mia disposizione tutto il materiale necessario a questa relazione e per essermi stato largo di facilitazioni.

[2] Questi vasi furono dallo stesso Cavallari depositati nel museo siracusano.

di tufo parimenti arenario, di tinta giallastra, e che solo nella maggior consistenza differisce dalla roccia su cui si stende l'intiera necropoli. Essi pare siano stati cavati in taluni banchi di più antica formazione, che si scorgono nelle spiaggie della penisola del Plemmirio, e in quelle di Acradina, e di là trasportati per via di mare nella rada prossima alla contrada Fusco. I lastroni di covertura, il cui spessore talvolta supera i 20 cent., spesso occorre sieno di tufo calcare compatto e pare sieno provenienti dal vicino colle Temenide.

Qualche avanzo di pilastrino, e talune antefisse rinvenute in mezzo alla terra vegetale, mi fanno argomentare che la necropoli era fornita di stele funebri portanti l'imagine di divinità; ma del resto, nessun avanzo di costruzioni murarie, e quel che più importa, nessuna iscrizione, nessuna moneta vi si è rinvenuta.

Giudicando dalle scoperte sinora fatte, posso asserire che quivi fossero adoperate quasi contemporaneamente la inumazione e la cremazione. Nell'urne in cui i cadaveri furono semplicemente inumati, l'estinto venne collocato, colla faccia in alto, il capo ad oriente e sollevato alquanto da una piccola prominenza a guisa di cuscino, lasciata nel fondo del sarcofago; ai due lati spesso si rinvengono vasettini, per la più parte rotti, e che talvolta in una sola tomba ascendono al num. di 22. Questi vasi pare che siano stati rotti prima di deporli nella tomba [1] e nel loro complesso talvolta mostrano esser serviti al *silicernium*. Oltre ai vasi si rinvengono anche bolle di vetro e di bronzo appartenenti a collane, pendoli di bronzo, anelli di rame e di argento, oggetti di osso e conchiglie terrestri [2].

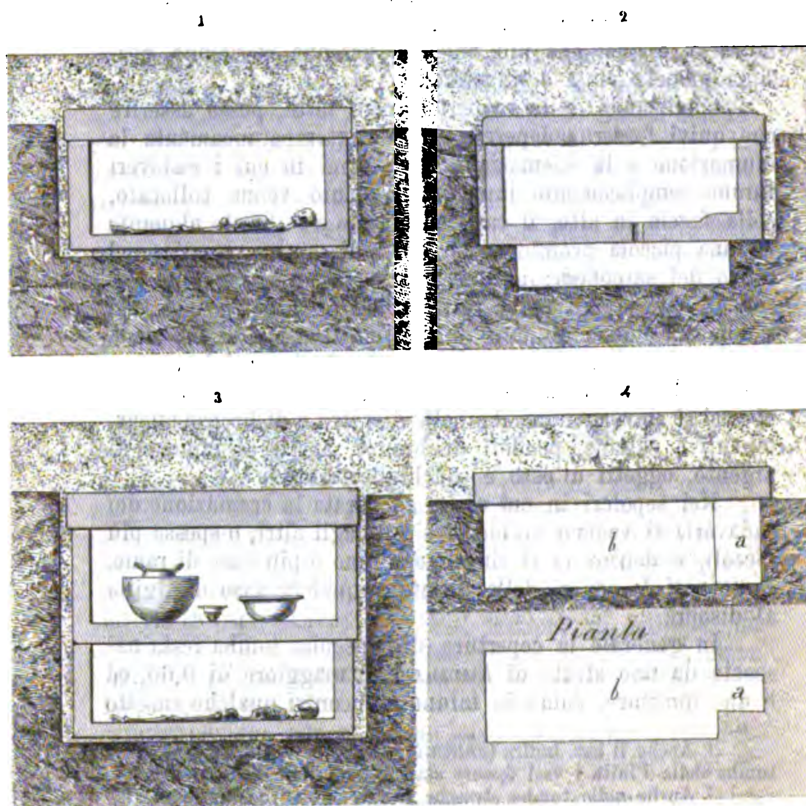
Nei sepolcri in cui venne adoperata la cremazione dei cadaveri, si vedono ambienti simili agli altri, o spesso più piccoli, e dentro vi si rinvengono uno o più vasi di rame, contenenti le ceneri dello estinto, e qualche vaso di argilla al disopra.

In generale la copertura di ciascuna tomba resta nascosta da uno strato di *humus* non maggiore di 0,60, ed è da rimarcare, come in talune si incontri qualche vasetto

[1] Anche il bar. Indica (*antichità di Acre* p. 86) ritiene che nelle tombe della Pinita i vasi fossero stati rotti prima di seppellirli.

[2] Anche nelle tombe etrusche si rinvengono conchiglie (cf. Gamurrini *Ann. d. Inst.* vol. XLIV p. 289).

grossolano, o idoletto di terracotta, anche al di fuori dell'urna e accosto al coperchio. Infine aggiungerò che nella rupe stessa del colle Temenide, che limita la necropoli dal lato di tramontana, si scorge tuttavia un'Ecate (con modio in testa) sedente fra due cani, che certamente colà fu effigiata per proteggere quegli avelli [1]. — Dato così un breve cenno dei caratteri generali della nostra necropoli, mi permetta, che io chiami la Sua attenzione sopra i diversi tipi di tombe sinora scoverte e che vengono illustrati mediante le sottoposte litografie:



[1] Teocrito *Id.* II 12 ss.

La fig. 1 rappresenta lo spaccato longitudinale di un sepolcro, il più comune e nello stesso tempo il più semplice. Dentro una cavità praticata nel tufo arenario è situato un sarcofago tutto di un sol pezzo e coverto da uno spesso lastrone di calcare più compatto: il piccolo vano dello scavo, eccedente le dimensioni della cassa è riempito con detriti della stessa roccia, al disopra del coperchio si stende uno strato di terra vegetale. Questo tipo di sepolcro ha riscontro con le tombe capuane [1], con talune di Selinunte [2] e con quelle di Megara Iblea.

La fig. 2 mostra un tipo di tomba meno diffuso, e differisce dalla precedente per una cavità sottostante alla cassa di pietra, che con questa comunica a mezzo di un foro. Tale cavità è praticata pure nella roccia, ed essendo più piccola di quella superiore lascia una risega, su cui poggia il sarcofago. Questa maniera di sepolcro non è nuova, ed il dott. Cavallari ne scoprì uno assai identico, se non altro nella distribuzione delle parti, nella necropoli di Galera e Bagliazzo a Selinunte [3]. Il non aver trovato alcun avanzo organico nell'ambiente inferiore, e l'esistenza di quel foro di comunicazione, fece nascere nel Cavallari la convinzione, un tale espediente essere stato introdotto per tenere asciutto il cadavere [4].

La fig. 3 rappresenta un genere di sepolcro che caratterizza la necropoli in discorso. Come si vede nel disegno, dentro lo scavo sono collocati due sarcofagi della forma descritta, di cui l'uno serve di copertura all'altro, e quello superiore resta chiuso da un lastrone, secondo il sistema ordinario. Ai due lati di questo lastrone si rinvennero due idoletti di terracotta (tav. d'agg. AB 1,2), e poi scoverchiato il primo sarcofago, si trovarono due vasi di rame (forma: tav. AB 24) contenenti gli avanzi dei

[1] *Bull. d. Inst.* 1872 p. 7.

[2] *Bull. della Commissione di antichità e belle arti di Sicilia* n. 5, tav. II fig. 10.

[3] *Bull. della Commissione* n. 5 p. 12 tav. III fig. 9.

[4] L'acqua sviluppata chimicamente dalla putrefazione facilita la dissoluzione dei tessuti più resistenti ed anche concorre a rendere più deperibili le parti dure. Io ritengo che gli antichi preoccupandosi della conservazione dei cadaveri abbiano voluto scavare i sarcofagi nel tufo arenario per avere una sostanza porosa ed assorbente, e col praticare talvolta le cavità sottostanti non vollero che esagerare l'istesso principio.

cadaveri combusti, e varî vasetti, dei quali ricordo distintamente quelli rappresentati dalle fig. 3. 4 sulla tav. d'agg. AB e fig. 7 sulla tav. CD.

Nel vaso più grande potei discernere i denti, che dovevano appartenere ad uomo d'età matura, e molti ossicini di pollo o di piccoli volatili [1] sparsi nello strato superiore; su questo stesso strato si rinvenne la bella tazza di bucchero (tav. d'agg. AB 3) [2], il piccolo vasetto rappresentato dalla fig. 23 della tav. d'agg. AB, e le due capsule descritte al num. 45. Nel sarcofago sottostante si rinvennero solamente gli avanzi di uno scheletro, che servirono a dare una luminosa prova della contemporaneità dei due sistemi di seppellimento in uso in quell'antica necropoli [3].

La fig. 4 mostra lo spaccato e la pianta di un altro tipo di sepolcro, poco diffuso. Esso è costituito di un sarcofago scavato in qualche tratto in cui la roccia si presenta meno tenera, ed ha la particolarità di portare un incavo nell'estremo a levante, e tale da poter contenere la testa dell'estinto.

In qualcuno di questi sepolcri che potei esaminare, non fu trovata copertura, e mi convinsi essere stato anteriormente frugato, perciò non saprei dire con asseveranza, se quell'incavo fosse servito per lo scopo da me sopra accennato, ovvero per qualche vaso di speciale distinzione. A questo proposito aggiungo, che negli scavi intrapresi dal dott. Cavallari si rilevò, come non fossero poche le tombe prive affatto di vasi, e per talune risultava con evidenza l'essere state manomesse in altri tempi.

In ogni modo, uopo è confessare non esser pochi gli oggetti d'arte ricavati da tutti quei sepolcri, i quali col

[1] Cf. *Bull. d. Inst.* 1832 p. 162.

[2] Osservo che il Gamurrini (*Ann. d. Inst.* vol. XLIV p. 276) dichiara, che in generale nelle tombe etrusche con cadaveri combusti non si rinvengono vasi di bucchero. La spiegazione è facile: nell'epoca in cui si fabbricavano i vasi di bucchero, la cremazione era invalsa presso i Greci, ma non si era ancora introdotta nel popolo etrusco.

[3] Pare ragionevole che i due sarcofagi sieno stati interrati contemporaneamente, epperò riesce strano il fatto, che in quello inferiore si siano trovati i resti di uno scheletro senza alcuna distinzione, mentre nel superiore l'adoperata cremazione, le urne di rame, i bei vasetti e gli idoletti rinvenutivi accennano ad una pompa funebre di qualche rilievo.

loro numero e varietà danno a divedere, di quanta importanza sia la nostra necropoli e il popolo che vi si chiuse.

Questa convinzione, Ella la acquisterà maggiormente scorrendo le annesse tavv. AB, CD, in cui ho disegnato gli idoletti e i vasi più importanti colà rinvenuti, e che qui sotto descriverò partitamente, con quanta maggior precisione mi sarà possibile.

FATTURE DI TERRACOTTA.

1. Antefissa (tav. d'agg. AB 2), alta m. 0,24, rappresentante una testa muliebre di stile arcaico con capelli ondulati e trecce laterali colorite in nero. La figura è plasmata con molta diligenza e porta il carattere di una bellezza convenzionale, che richiama nell'espressione i famosi marmi di Egina; però gli occhi a forma di mandorla hanno gli assi molto convergenti, e le sopraciglia sono marcate con un piccolo rilievo [1].

La tecnica è degna di molta considerazione: tutta l'ante è abbozzata con argilla rossastra mescolata a sabbia vulcanica, e poi nella parte anteriore ha una coperta di sola argilla finissima e resistente, posta con ogni sentimento d'arte e dotata del vantaggio di aver preso alla cottura una tinta incarnata così propria, che ne fece tralasciare la coloritura.

Questa bellissima antefissa è posseduta dal sig. conte Mezio di Siracusa [2]; però nel Museo di questa città ne esiste altra perfettamente eguale, certo cavata dallo stesso stampo, e malgrado di quest'ultima si ignori la provenienza, io ritengo sia stata rinvenuta nell'anno 1842, allorchè si scoprì la nostra necropoli.

2. Idoletto, alto m. 0,15, rappresentante una divinità sedente (tav. AB 1) con modio in testa e le mani sulle ginocchia. La fisonomia angolosa, e la bocca atteggiata al riso, appalesa, come la figura precedente, qualche cosa di orientale. Riguardo alla tecnica Le faccio rimarcare, che l'argilla è poco coerente, rossiccia, untuosa al tatto e differisce essenzialmente dalla precedente fattura; l'idoletto

[1] Cf. *Bull. della Comm.* n. 5 tav. I fig. 1.

[2] Questo egregio signore non bada nè a dispendî nè a fatiche, per raccogliere anticaglie a vantaggio della scienza.

è eseguito allo stampo, è cavo all'interno, ed ha dietro un foro per agevolarne lo essiccamento e la cottura.

3. Vaso di bucchero (tav. AB 3) elegantissimo. Nella parte esteriore il fuoco gli ha dato un certo lucido, che rende più oscura la tinta della pasta; è molto pesante [1], i manichi a nastro uscenti dal lembo superiore vanno a raccordarsi con un risalto dentato, dal quale ha principio la parte curva del fondo [2]. Alt. 0,09; diametro alla bocca 0,15.

4. Tazza con due anse arcuate orizzontalmente presso la bocca (tav. CD 7). Il campo è diviso in quattro zone orizzontali da gruppi di tre strie vicinissime a color giallo di miele. La prima zona, presso alla bocca, è occupata da una seguela di rosette formate da sette piccoli tondi neri; la seconda zona è occupata da tigri e bovi alternati, dei quali questi sono a capochino e quasi cozzanti; nella terza zona si scorge una seguela continua di volpi, con le gambe stese in atto di saltare; l'ultima zona in basso porta 10 raggi triangolari aventi la base nel piede del vaso. L'argilla è finissima, ed è di color bianco gialliccio, nelle parti esterne offre un lucido facilmente intaccabile, gli animali sono eseguiti a mano libera e a pennello, con una tinta generale che varia dal nero al bruno; i raggi sono di color rosso carmino. Alt. 0,075; diametro alla bocca 0,095.

5. Calice (tav. AB 4) a due anse arcuate e piegate all'insù. L'argilla è rossastra con una coperta nera dal piede sino alla parte inferiore delle anse, meno una piccola soluzione di continuità a metà della coppa; il resto del campo è diviso in due zone da una stria nera tangente alla parte superiore delle anse, secondo una linea in cui muta sensibilmente la sagoma. Nell'interno tutta la parte concava è verniciata in nero, meno un cerchietto nel fondo; il piede non è massiccio, ma è cavo all'esterno. Alt. 0,113; diametro alla bocca 0,16.

[1] Cantù (*Mon. di Archeologia* cap. V p. 344) con l'appoggio di qualche pratico riferisce, che tali vasi fossero ridotti neri mercè la azione del fuoco dato internamente ed esternamente. A me pare piuttosto che siano costituiti di una pasta ceramica tutta propria, contenente in abbondanza qualche ossido metallico (manganese); e difatti, la loro pesantezza, che non trova confronto con alcun'altra argilla, è un carattere speciale, che non può provenire dall' azione del calore.

[2] Cf. *Bull. della Comm.* n. 5 tav. IV fig. 2 e *Mon. dell' Inst.* vol. VIII tav. 37 fig. 41.

Se ne rinvennero due esemplari.

6. Vasetto senz'ansa (tav. AB 5) [1]. L'argilla è giallo-rossastra ed è di forte spessore verso la base; il collo ha una coperta nera e due strie parimente nere sono nel ventre, con due tondini sopra. Alt. 0,12; diametro massimo 0,075.

Se ne rinvennero due esemplari mancanti del piede.

7. Alabastron, l'unico vaso sinora rinvenuto con figura umana (tav. d'agg. CD 2). Rappresenta un uomo ignudo, armato di daga, col braccio destro alzato, in atto di ferire un leone che gli è davanti alzato sui piedi deretani e con la coda spiegata. Tutte e due le figure sono di profilo e colorite in nero, però il leone, che è molto artisticamente eseguito, ha la giubba e talune strie delle costole marcate con una sopracoverta a color pavonazzo. L'uomo ha la barba e i capelli folti: i particolari del volto sono in ambedue graffiti sulla vernice nera; sul campo si vedono varie rosette brune, divise in settori da lineette graffite a raggio; sul fondo e sul collo sono ornati a raggio con elementi neri e rossi interpolatamente. - L'argilla è dell'istessa natura di quella del vaso descritto al n. 4. e come in questo forma col suo colore lucido il fondo generale [2]. Alt. 0,09, diametro massimo 0,045.

8. Olla senza manichi e senza coperchio, il cui campo è interamente occupato da strie, ornati e figure (tav. d'agg. CD 8). Incominciando dall'alto, si stendono sei strie nere o brune, divise in due gruppi da una piccola zona a scacchi; in basso porta quattro strie orizzontali ben profilati; il campo centrale è occupato da due caproni a capo chino, rivolti tutti e due verso una tigre, che ha la specialità di mostrare la testa in prospetto [3]; fra le parti posteriori dei

[1] Ha molta somiglianza col vasetto riportato da Hirschfeld *Ann. d. Inst.* 1872 tav. di agg. K. fig. 13 (81).

[2] Questo vasetto, importantissimo per la apparizione di figure umane, assai rare in questo genere di vasi, io credo rappresenti una delle fatiche di Ercole, cioè la lotta col leone nemeo. E faccio rimarcare che questo vasetto forse mostra la prima e la più antica rappresentazione di quella lotta, giacchè il Michaelis (*Ann. d. Inst.* vol. XXXI pag. 61) asserisce tale rappresentazione non essersi mai trovata nei vasi di stile corinzio.

[3] Questa tigre rassomiglia moltissimo a quella dipinta in una pelike dello stesso stile, chiamata eginiana da Panofka. *Mon. d. Inst.* vol. II tav 26 fig. 15.

due caproni è dipinto un cigno; i piccoli vani lasciati da queste figure sono riempiti da rosette e ornati simili [1]; è un tipo curioso di ornamentazione, in cui è manifestato un sentimento di orrore pel vuoto. - Le figure, come nel vasetto precedente, sono nere con membrature a color pavonazzo, i minuti particolari e i distacchi delle masse sono graffite sulla vernice. - L'argilla è bianco-gialliccia, leggiera e facilmente intaccabile. Alt. 0,09; diametro mass. 0,14.

9. Specie di orcio (tav. AB 6). Nella zona del collo ha una seguela di ≀ per ornato, e poi da una stria continua si diramano sulla parte connessa 14 triangoletti a raggio con le basi in alto. Il campo centrale è occupato da 19 piccole strie nere e brune; però nella parte superiore due di esse, più distanti, portano tre ordini di piccoli quadrati a scacchi. La zona inferiore ha 13 triangoletti, che si diramano a raggio; il coperchio è verniciato ed ornato da strie concentriche. Nella parte esteriore del manico si scorge un meandro. - L'argilla può dirsi eguale a quella dei vasi descritti ai n. 4. 7 e 8; le tinte di una stessa stria spesso variano dal rosso-bruno al nero ed al giallastro: varietà, che, secondo me, risulta dallo spessore della tinta e dall'azione del fuoco. Alt. 0,11: diam. massimo 0,125.

10. Orcio simile al precedente ma più piccolo (tav. d'agg. CD 3). Ha il lembo della bocca con coperta nera o bruna; nella zona del collo una seguela di puntini e una stria; nella prima zona del ventre sono disegnate due volute per ciascun lato, con in mezzo una rosetta costituita da puntini; indi sieguono 13 piccole strie orizzontali, che terminano al piede, con due molto più larghe. - Questo vasetto nella qualità dell'argilla e nella tecnica rassomiglia molto al precedente. Alt. 0,065; diam. mass. 0,065.

11. Orcio di forma veramente arcaica, costituito da un recipiente a cono tronco sormontato da un collo lungo e cilindrico e bocca tribolata (tav. d'agg. CD 1). La bocca è verniciata nera all'esterno, il collo e il manico hanno varie strie eseguite senza l'aiuto del tornio; dalla base del collo, verso il corpo del vasetto, si partono 7 triangoletti

[1] Cf. *Mon. d. Inst.* vol. II tav. 26 fig. 16 per la identica distribuzione delle rosette; cf. *Bull. della Comm.* n. 5 tav. IV 3. 6. 9: vasi di Selinunte di stesso stile.

a raggio, il rimanente del campo è occupato da 16 strie orizzontali. - L'argilla è bianco gialliccia, le tinte nero-brune variabili al giallo sporco, la tecnica è perfettamente eguale a quella dei vasi 4. 7. 8. 9 e 10 [1]. Alt. 0,09; diametro alla base 0,065 [2].

Se ne rinvennero quattro esemplari e varî frammenti.

12. Scatoletta di forma circolare e costituita da due pezzi simili, di cui l'uno entra nell'altro (tav. d'agg. CD 9). La superficie cilindrica esterna è occupata da ornati rettilinei: nel lembo superiore si stendono tre strie orizzontali e nel lembo inferiore altrettante, con alla fine una stria assai più larga; il campo rimanente in mezzo porta una seguela di lineette ondulate, formanti sei gruppi di 18 lineette ciascuno; ogni gruppo è separato dal susseguente da due larghe fasce verticali.

Il coperchio è ornato a strie concentriche, e talune zone circolari sono occupate da piccoli scacchi e da fasce ragiate. Tutte le strie sono di un colore rosso-bruno, che con varie gradazioni arriva al nero, e risulta chiaramente la spiegazione che tale varietà provenga dall'azione del fuoco e dall'ineguale spessore della tinta. Le parti interne hanno una coperta rossastra, il fondo all'esterno ha varî cerchî concentrici [3]. Alt. 0,056; diametro 0,13.

Se ne rinvennero varî esemplari in più pezzi.

13. Piccola tazza con due strie sull'orlo, altra al piede, e con in mezzo sette anitre a capo giù, cioè disegnate come se il vasetto debba essere tenuto a rovescio (tav. d'agg. CD 4). Gli uccelli, benchè eseguiti a mano libera con tinta castagna, sono magistrevolmente disegnati, e l'artista vi rappresentò anche l'acqua con varie lineette ondulate. L'argilla è di un giallo aranciato sporco, è dura, poco pesante e differisce da quella degli altri vasi. Alt. 0,035; diametro mass. 0,05.

[1] Il più bello esemplare che io mi conosca di questo genere di orciuoli, fu rinvenuto a Selinunte, ed è alto circa m. 0,16 (conservato al museo di Palermo). Anche a Megara iblea si sono trovati di tai vasetti, però col corpo emisferico invece che a cono tronco.

[2] Il disegno che pubblichiamo sulla tav. d'agg. CD 1 fu gentilmente favorito all'Instituto dal ch. Kekulé, che lo fece eseguire dal sig. Otto.

[3] Cf. la scatoletta rinvenuta a Selinunte, *Bull. della Comm.* n. 5 tav. IV fig. 8.

14. Patera con due anse di sagoma poco comune e con ornati di stile geometrico (tav. d'agg. CD 5) [1]. Il campo è diviso in due zone da tre strie orizzontali vicinissime: nella zona superiore e in ciascun prospetto [2] è un'oca o cigno nel mezzo; ai due lati due losanghe chiuse in uno spazio limitato da tre lineette verticali per banda. L'uccello è disegnato a contorno; il corpo è graticolato; ciascuna losanga è doppia, cioè eseguita con due linee parallele; lo spazio centrale è graticolato. - Gli ornati e la coperta interna sono di una tinta bruno-leggiera; la argilla ha un colore come di cuoio, è dura, molto pesante e benissimo manipolata: la tecnica in generale è molto commendevole [3]. Aggiungo, che nella zona inferiore si vedono cinque dei soliti triangoletti a raggio; però anzichè pieni sono a semplice contorno. Alt. 0,052; diametro alla bocca 0,12.

15. Patera ansata di forma speciale (tav. AB 7) tenuta da un piede a guisa di anello, sporgente da una calotta sferica, che girando con rapida curva verso lo intorno, termina in un guscio. In questo guscio sono quattro strie brune orizzontali; il rigonfiamento sottostante, nella parte ricorrente colle anse, è ornato in ogni prospetto da 18 L (gamma rovesciato) nel centro; e 18 lineette verticali per ogni lato in prossimità delle stesse anse; siegue una zona formata da 8 strie rosse orizzontali, infine il campo rimanente occupato da 8 dei soliti triangoletti, uscenti dal piede. L'argilla è di un colore quasi incarnato, l'interno è verniciato rosso. Alt. 0,048; diametro alla bocca 0,115.

Se ne rinvennero 4 o 5 esemplari, di dimensioni varie e rotti in più pezzi.

16. Patera di forma quasi simile alla precedente (tav. AB 8) Nella zona ricorrente colle anse porta in ogni prospetto una seguela di lineette rosse, ondeggianti in mezzo e rette ai lati (nel senso verticale). La parte rimanente ha una coperta color rosso, come la superficie interna del vaso. — L'argilla è leggiera, ed ha un colore incarnato come la precedente. Alt. 0,055; diametro mass. 0,10.

[1] Anche questo disegno fu favorito dal ch. Kekulé.

[2] Quando occorre, per brevità, chiamerò prospetti le due metà, secondo cui le anse opposte dividono il vaso.

[3] Io ritengo che questa patera non appartenga alla vera epoca dello stile geometrico, ma piuttosto sia una riproduzione di maniera già in disuso per le influenze della arte nuova orientalizzante.

Se ne rinvennero due esemplari.

17. Tazza di forma simile a quella descritta al n. 4 (tav. AB 9). Il campo è diviso in tre zone da due gruppi di due strie orizzontali giallicce: la prima zona porta due seguele vicinissime di triangoletti, a basi opposte, e intercalati; le altre due hanno due larghe strie, delle quali una nera, l'altra di tinta pavonazza. L'interno è verniciato a color bruno, l'argilla biancastra, tenera, come quella dei vasi descritti ai n. 4. 7. 8. 9. 10 e 11. Alt. 0,043; diametro alla bocca 0,065.

Se ne rinvennero due esemplari.

18. Tazza di forma simile alla precedente, ma più svelta (tav. AB 10). Il campo è tutto occupato da strie di varia larghezza a color castagna, tinta lucida di bellissimo effetto; sotto le anse si stende una larga fascia, poi una zona di piccole strie, infine tre altre più larghe. - L'argilla è bianco-giallastra, però è coperta all'esterno di un giallino lucido molto fino, che forma lo sfondo fra le strie. L'interno e le anse hanno una coperta bruna. Alt. 0,063; diametro alla bocca 0,08.

19. Tazza, il cui campo è diviso in tre zone orizzontali (tav. AB 11): la prima zona verso il lembo ha tracce di varie lineette verticali ondeggianti; tre strie la separano dalla zona centrale, in cui sono ben disegnate 4 volpi slanciate alla corsa; l'ultima è staccata a mezzo di due strie dalla precedente, e porta sei triangoletti raggiati. - L'argilla è di colore bianco-verdastro, tenera ed untuosa al tatto: le tinte sono più o meno castagne, le volpi e i triangoletti a tinta piena come negli altri casi. Alt. 0,05; diametro alla bocca 0,065.

20. Bellissimo skyphos di ottima conservazione (tav. AB 12). Il campo è diviso in tre zone: la prima fra le anse è occupata in ciascun prospetto da due gruppi laterali di 18 lineette verticali rette, con in mezzo un gruppo di altrettante più corte; la seconda zona è costituita da 22 strie orizzontali vicinissime e perfettamente equidistanti; l'ultima ha 5 dei soliti triangoletti che si partono dal piede. - L'argilla è bianco-giallastra, di spessore tenuissimo, e questa tinta, come nella maggior parte dei casi, forma lo sfondo dell'ornamentazione; le linee della prima zona e molte strie della seconda sono di una tinta che assomiglia al nero di seppia; il rimanente a poco a poco arriva al rosso quasi

aranciato, e tale variazione pare sia causata da un colpo di fuoco dal basso all'alto. L'interno avea una coperta rossa leggerissima, di cui si osservano poche tracce. Alt. 0,094; diametro alla bocca 0,105.

Se ne rinvennero due o tre esemplari rotti, dei quali uno fu rammendato.

21. Skyphos di stessa forma del precedente, e di stessa qualità di argilla. All' orlo ha una stria nera e dopo poco spazio, corrispondente alle anse, si stende una larga fascia orizzontale, che passa dal color castagna ad un nero lucidissimo; poco appresso due sottili strie a color di seppia leggera; infine dal piede si partono sette triangoletti raggiati a color bruno-castagna. L' interno ha una coperta castagna a velature rossiece; le anse sono nere. Alt. 0,064; diametro alla bocca 0,08.

22. Altro skyphos di stessa grandezza del precedente. All'orlo ha una stria; la zona compresa fra le anse porta in ciascun prospetto 12 lineette verticali brune per lato, ed altre 12 spezzate più piccole nel mezzo; poi ricorrono 10 strie orizzontali rosse, e infine 8 dei soliti triangoletti a tinta rossa. L'interno ha una coperta di tinta rossiccia; l'argilla all'esterno mostra il suo bel colore giallobiancastro, però in un lato ha una larga macchia color rosa, prodotta certamente da un colpo di fuoco.

23. Altro skyphos di argilla color di cuoio sbiadito. Ha una larga fascia nella parte superiore, la quale occupa metà dell' intiero campo, ed è di un colore che dal bruniccio passa ad un bel nero; sotto si stende una stria sottilissima, e infine dalla base si diramano 10 triangoletti variabili di larghezza e distanza. Le anse siccome i raggi sono di una tinta bruna, l'interno ha una coperta dell'istesso colore. Alt. 0,05; diametro alla bocca 0,12.

24. Altro skyphos frammentato (tav. AB 13) di forma e carattere stilistico differente dai precedenti. L'intiero campo è diviso in due zone orizzontali da tre strie vicinissime: nella superiore si scorgono le tracce di un'arpia e di un leone a tinta nera, con varî particolari in rosso pavonazzo e contorni graffiti; nella zona inferiore molti triangoletti sottili e vicinissimi, che si diramano dal piede. In questo vasetto si osserva anche l' orrore pel vuoto, e nella zona superiore i vani sono tutti occupati da rosette. - L'argilla non ha alcuna particolarità, è giallo-biancastra, untuosa al

tatto è facilmente intaccabile; forse per difetto di cottura le tinte vi hanno poca aderenza e facilmente si scrostano. Questa tazza, per la specialità dello stile, offre molta analogia coll'olla descritta al n. 8 [1]. Alt. 0,06; diametro alla bocca 0,10.

25. Vasetto di argilla giallo-verdastra grossolana (t. AB 14). Nel contorno della bocca ha varie lineette verticali color seppia e una fascetta alla base; nell'interno è verniciato. Offre la particolarità di avere nel lembo due buchi vicinissimi, destinati forse a farvi passare una funicella. Alt. 0,05; diametro alla bocca 0,10.

26. Orcio con un'ansa (tav. AB 15). In una zona centrale, limitata da due strie sotto e due sopra, sono 4 cerchi, formati da due linee concentriche, e nella superiore si distinguono tre colli d'oca o cigno. L'argilla è di un colore giallo di cuoio, gli ornati sono bruni. Alt. 0,06; diam. massimo 0,04.

27. Orcio simile al precedente (tav. AB 16). Due larghe strie castagne dividono il campo in tre zone orizzontali; la zona superiore, alla base del collo, porta due levrieri, in punti diametralmente opposti; quella di mezzo sei rosette a puntini, e l'ultima ha i soliti triangoletti uscenti dal piede. L'argilla è giallo-biancastra. Alt. 0,07; diametro massimo 0,045.

28. Orcio (tav. AB 17) il cui campo è diviso in 5 zone orizzontali. Nella prima vicina al collo si ravvisano due cani, nella seconda 9 strie tendenti alla seppia, nella terza tre cani slanciati alla corsa in atto di inseguire un cigno, e sopra ciascun cane sono tre puntini, nella quarta sei strie; infine la quinta porta 6 triangoletti disposti nella maniera ordinaria. L'argilla è bianco-giallastra e il suo colorito un po' lucido forma lo sfondo dell'ornamentazione. Alt. 0,06; diametro mass. 0,038.

29. N. 5. orciuoletti di argilla giallo-biancastra ornati quasi totalmente da strie orizzontali vicinissime di tinta rossastra. Alla base portano tre strie più larghe. La loro altezza è variabile dai 4 ai 6 centimetri.

30. Vasetto a fondo emisferico (tav. AB 18). Il campo è diviso in cinque zone orizzontali limitate da gruppi di due

[1] Nel museo di Palermo si conservano quattro skyphoi di stessa argilla e adorni di animali e rosette. Essi sono provenienti da Acre e sono i più grandi che io abbia visti, avendo un diametro di circa 0,20.

strie. Trascurando la prima e l'ultima, occupate da ornati il cui elemento, nero e pavonazzo, è disposto a raggio, troviamo la seconda zona, che è la più larga, ornata da due sfingi a faccia femminile, sedenti sul di dietro l'una dirimpetto all' altra e aventi nel mezzo uno sparviero a volo disteso, che becca il petto a quella di destra, e un uccello (palmipede) posato e colle ali alzate. Nei vani sono varie rosette. Nella terza zona si vedono tre mammiferi che paiono lupi o cani, in atto d'inseguire un coniglio disegnato con molta diligenza. Nella quarta finalmente si scorge la scena precedente ripetuta a rovescio, come se il vaso dovesse esser visto capovolto; però gli animali sono più slanciati, causa la ristrettezza dello spazio. - Le figure sono a tinta piena, e mostrano le tracce di qualche particolare a color pavonazzo; i contorni e le membrature sono graffite, il volto delle sfingi è di profilo, però l'occhio è eseguito di progetto. - L'argilla è bianco-giallastra e può dirsi l'istessa del vaso al n. 7. Alt. 0,105; diametro mass. 0,06.

31. Altro vaso di forma somigliante, nel cui campo è rappresentata una sfinge a faccia muliebre, col modio in testa e le ali aperte ai due lati del corpo, e dietro un grosso uccello con le ali raccolte, di forma simile alla gallina di Faraone. Nel campo libero sono varie rosette a tinta bruna e graffite. Le figure sono a tinta nera piena, con particolari di color pavonazzo e graffiti; all'orlo superiore e al fondo si scorge il partito ornamentale costante in questa specie di vasi. - L'argilla è giallo-biancastra finissima. Alt. 0,10; diam. mass. 0,05.

32. Altro vaso di pasta finissima, come il precedente. Vi si vedono in tutto il campo due leoni a bocca spalancata[1] sedenti sul di dietro e posti l'uno dirimpetto all'altro, tanto vicini da toccarsi col naso; sotto le loro teste è dipinto un cigno colle ali raccolte. Un leone ha la coda serpeggiante in aria, l'altro la tiene curvata sotto la coscia e radendo il ventre la sviluppa in alto, con un fare veramente artistico. - La tecnica è l'istessa del vaso precedente; i due leoni hanno la giubba di color pavonazzo. Alt. 0,085; diametro mass. 0,042.

33. Frammento (tav. AB 19) di una patera di argilla

[1] Cf. il bombylios rinvenuto a Selinunte. *Bull. della Comm.* n. 5 t. IV. fig. 10.

verdastra, untuosa al tatto. All'orlo ha una fascia oscura, e sotto le anse un'altra fascia nera tendente al grigio, seguita da due piccole strie; dalla base si diramano 5 triangoletti a raggio; l'interno è verniciato. Alt. 0,055; diametro 0,11.

34. Pateretta (tav. AB 20) di argilla rossastra, poco fina, con due anse di forma particolare. All'esterno ha una larga fascia bruna, allo interno ha una coperta di vernice nera. Alt. 0,03; diametro 0,09.

Se ne rinvennero due esemplari.

35. Vasetto a corpo sferico, di argilla giallo-biancastra (tav. AB 21). Porta un ornato molto complicato, la cui sintassi pare debba avere uno scopo [1]. Nella parte superiore della bocca ha quattro cerchî concentrici e nell' orlo varî puntini. Alt. 0,06; diametro 0,06.

Oltre a questo se ne rinvennero due altri senza alcuna rappresentazione [2].

36. Vaso di sagoma speciale (tav. AB 22) e di bella conservazione. Nel vasto campo centrale porta dipinte due sfingi sedenti sulle gambe di dietro e con la coda alzata, tutte e due in profilo, rivolte verso un uccello acquatico (*Ibis ?*) che sta loro in mezzo. Le sfingi sono una a faccia maschile e l'altra femminile, e l'uccello, posto pure in profilo, è rivolto verso quest'ultima. Tanto sotto che sopra si stendono varie strie or nere ed or pavonazze. Le figure sono eseguite con una tinta generale nera, e su questa sono segnati varî particolari con tinta pavonazza: i contorni, i tratti della fisionomia, e tutti i distacchi del corpo sono graffiti. - L' argilla è giallo-biancastra e rassomiglia per-

[1] In qualche parte quest' ornato ha relazione con quello dell' anfora ceretana riportata al vol. VIIII dei *Mon. d. Inst.* tav. LV, le cui tre zone inferiori portano animali e mostri appartenenti all' istessa fauna dei fuscani. In questo vaso, benchè meno antico dei nostri, non è meraviglia trovare questa relazione, giacchè si sa ch'esso appartiene alla 2ª epoca dello stile corinzio, e perciò vi fa ancora capolino l' arte orientalizzante nella sua prima maniera, a cui generalmente appartengono i vasi fuscani.

[2] Nel museo di Siracusa si trovano molti altri vasi simili a questo e con l' istessa rappresentazione, però la loro provenienza è incerta. Ve ne è anche qualcuno con tigri, arpie e rosette (cf. *Mon. d. Inst.* vol. II tav. XXXVII fig. 61) da doversi riferire al genere dei vasi descritti ai n. 8 e 24.

fettamente agli altri vasi di stesso carattere [1]. Alt. 0,265; diametro massimo 0,12.

37. Coperchio di argilla bianco-rosea (tav. AB 26) di fattura finissima. È ornato a strie ed a scacchi, e dal pometto di presa scendono cinque triangoletti a raggio. Due strie nere hanno un' altra coperta pavonazza; nel rimanente gli ornati spiccano per la loro tinta nera, meno che in un lato, in cui tutti acquistano una bella tinta rossa, a causa di un colpo di fuoco [2]. Alt. 0,07; diam. mass. 0,07.

38. Vaso rassomigliante alla kelebe di Panofka (tav. AB 27). L'argilla è rossastra ed è totalmente verniciata con una tinta nero-bruna variabile, perchè stesa con poca perizia. Sull' orlo porta un meandro elementare formato di tanti Γ opposti di color azzurro-cenericcio [3].

Questo vaso fu rinvenuto in varî pezzi, ma disgraziatamente andò smarrito, e per quanto la memoria mi soccorre posso affermare abbia avuto l' alt. di 0,35.

39. Frammento di un cofanetto di argilla giallo-biancastra a forma di tronco di cono rovesciato e traforato in tutta la sua periferia. I trafori sono ripartiti in quattro zone: nella prima essi hanno la forma di rettangoli e nelle altre quella di triangoli con la base ora sotto ed ora sopra; i listelli verticali sono ornati con lineette orizzontali nere, e le fasce continue, che dividono le quattro zone, sono verniciate a color bruno tendente al pavonazzo. L' interno è ornato come l' esterno.

40. Frammento di un alabastron [4] di sostanza a color di tartaro di vino, tenera e quasi squamosa all' interno,

[1] Questa descrizione è presa da un vaso perfettamente eguale proveniente da Leontini e conservato nel museo di Siracusa, giacchè l' altro rinvenuto in pezzi nella nostra necropoli andò disgraziatamente smarrito.

[2] Il vaso a cui poteva appartenere questo coperchio, non si è rinvenuto, e nessun altro completo mi è venuto fatto vedere in Sicilia: però io ritengo che abbia dovuto appartenere ad una di quelle olle sferoidali, senza manichi, sostenute da un piede separato ed alto chiamato skaphe da Panofka (*Mon. d. Inst.* vol. II tav. XXVII fig. 60), di cui si conserva un bell' esemplare nel museo Gregoriano. Difatti questo bel vaso, che nella tecnica e nello stile rassomiglia ai fuscani, ha un coperchio di forma perfettamente simile al nostro.

[3] Un meandro simile a questo si trova in una kylichne rinvenuta a Selinunte e conservata nel museo di Palermo.

[4] *Ann. d. Inst.* vol. I pag. 240.

però fuori di un bel nero lucido, ornato da gruppi equidistanti di tre strie graffite orizzontalmente. Diametro 0,045.

41. Piccolo aryballos di argilla cenericcia e tenera; nel ventre porta molte scanalature verticali. Alt. 0,05; diametro 0,045.

42. Nove teste di bove a corna piccole e che si curvano in avanti. Esse sono tutte di una grandezza e portano tracce di coloritura bianca e rossa; l'argilla si avvicina a quella dello idoletto descritto al n. 2.

43. Bolle di collana (tav. d'agg. CD 6) plasmate in quella specie di *grès* ceramico di cui sono formati gli idoletti egizii, e com' essi rivestite da un leggero smalto verdastro [1].

Se ne rinvennero tre esemplari.

UTENSILI DI METALLO.

44. Vasetto di rame (*cuprum*) costituito da due pezzi saldati, dei quali uno forma il piede, l'altro la coppa (tav. AB 23). Nell'interno contiene una sostanza biancastra finissima al tatto e untuosa come il tripoli. Diametro 0,055; alt. 0,03.

45. Due capsule di rame rosso del diametro di 0,05.

46. Vaso di rame rosso (tav. AB 24) tirato a martello; ha sull'orlo una piccola piega verso l'interno. Conteneva le ceneri dell'estinto nella tomba avanti descritta (pag. 41). Ha tracce di fumo, e pare sia specialmente servito di caldaia. Alt. 0,30; diametro 0,41.

47. Altro vaso più basso tirato pure a martello. L'orlo è accartocciato all'infuori su di un filo metallico e porta una seguela di prominenze circolari a guisa di bottoncini. Non ha tracce di affumicazione e pare sia servito di bacile. Conteneva anch' esso ceneri nella stessa tomba. Se ne rinvennero tre esemplari. Alt. 0,015; diam. 0,43 (tav. AB 25).

[1] Tanto negli idoletti egiziani come in queste bolle la pasta ceramica bianca non essendo sottoposta, come oggi, all'alto calore, non potè acquistare quella durezza e coesione che le suole partecipare un primo grado di fusione, e perciò prese quel carattere che tanto assomiglia alla pietra pomice. Quella coperta verdastra, che generalmente si osserva, pare sia dovuta a qualche fondente metallico, di cui si coprì l'oggetto. Faccio notare infine che nel museo Gregoriano si conserva qualche piccolo aryballos di questa stessa sostanza.

48. Un anello di rame rosso tirato a trafila; del diam. di 0,08.

49. Varî anelli di bronzo di differente diametro.

50. Due spilloni (*acus crinalis*) con ornati circolari nel cappelletto.

51. Un pendolo di bronzo costituito di una sfera e di un anello.

52. Varî dischi di bronzo senza impronta.

53. Varî anelletti di argento del diametro di 0,015.

OGGETTI DI OSSO E DI VETRO.

54. Uno scarabeo d'osso lungo 0,02.

55. Una bulla d'osso, rappresentante in incavo un grifone da una faccia, e un'aquila o sparviero ad ali aperte dall'altra [1]. Diam. 0,04; spessore 0,005.

56. Frammento di un oggetto costituito di varî pezzi d'osso a forma di parallelepipedo, legati tra loro da chiodini di bronzo.

57. Bolla di vetro bucata con tre prominenze, ornata da cerchî concentrici in incavo e coloriti [2].

Enumerate le scoverte che riguardano la necropoli del Fusco, non posso tralasciare di descrivere una cella ipogeica scoverta negli stessi dintorni di Siracusa, giacchè il vasellame rinvenutovi è in istretta relazione con quello del Fusco.

Dando un'occhiata alla carta topografica (tav. d'agg. E 1), si vedrà, che questa tomba trovasi in contrada Matrensa, circa 6 ch. da Siracusa, alla distanza di quasi 50 metri, verso sinistra, dalla strada provinciale che conduce a Noto.

Essa consiste in una cella di forma quasi emisferica, scavata nella viva roccia, avente a levante il descenso e a tramontana un sarcofago scavato nella volta, la cui dire-

[1] Di questa bulla si conserva una riproduzione in *istearina*, giacchè l'originale fu pure disperso.

[2] Questa bolla è perfettamente eguale a quelle etrusche del museo Gregoriano e a talune altre rinvenute a Cuma e conservate nel museo nazionale di Napoli.

zione risulta da levante a ponente (tav. d'agg. E 2, 3). Nel Luglio del 1871[1], in occasione delle messi, fu casualmente scoverta tale tomba, e dentro vi furono rinvenuti sei vasi che qui sotto descriverò e che ora sono posseduti dai gentilissimi fratelli Mezio dei Marchesi di Belfronte, ai quali sono debitore di queste notizie.

1. Gran vaso di bucchero (tav. d'agg. E 4, 4ª, 4ᵇ) di una tinta bigia oscura, la cui forma a quanto pare è inedita. È costituito di un piede alto 0,37 quasi cilindrico, allargato alla base, vuoto dal di fuori, e di una coppa del diametro di 0,47 con un manico *sui generis*, alto 0,29, la cui forma richiama in qualche modo quella di un' elsa. Questo bel vaso fu certamente lavorato al torno, però all' esterno non ha quel lucido « picco » dei vasi etruschi. La sua altezza totale è di m. 0,80.

2. Gran calice di stessa argilla, costituito di un piede di forma simile al precedente e di una coppa alta 0,10 e del diametro di 0,29 (tav. d' agg. E 5). Verso la bocca porta due piccole anse arcuate, le cui estremità arrivate alla coppa si prolungano nella sua superficie esterna a mezzo di un rilievo, formando due curve simmetriche, leggermente accartocciate. Questo vaso fu lavorato al torno, e l' argilla si mostra con gli stessi caratteri del vaso precedente. Se ne rinvennero tre esemplari, che furono rotti in pezzi dagli ignoranti mietitori, e solamente quello da me descritto si potè ricostituire. Alt. totale 0,39.

3. Vaso di argilla giallo-biancastra (tav. d'agg. E 6) fornito di tre piccole anse arcuate nella parte superiore del ventre. Nella superficie esterna mostra una coperta di argilla finissima a color giallo di paglia; nella zona del collo sono tracce di varie strie orizzontali; in quella del ventre, che abbraccia le anse, è un ornato costituito da due strie vicine, serpeggianti orizzontalmente, e da tanti fiori composti da quattro piccole volute, situate in ogni concavità della serpeggiante; poi sieguono sei strie vicinissime orizzontali, e dopo considerevole distanza un gruppo di due altre strie; al piede infine si vedono tracce di molte strie vicinissime. Gli ornati sono di un giallo-aranciato spesso tendente al bruno; i manichi sono verniciati neri; all'interno è una coperta bruna. Alt. 0,185; diametro mass. 0,15.

[1] *Bull. d. Inst.* 1872 pag. 7.

4. Altro vaso di forma simile al precedente, però più elegante nel labbro e nel piede. La zona che abbraccia le tre anse, è quasi totalmente riempita da strie ondeggianti vicinissime; poi ricorrono quattro strie orizzontali più o meno larghe e infine verso il piede sono molte strie di varia larghezza (tav. d'agg. E 7). Lo spessore della pasta è maggiore dell'altro, la sua tinta è più gialliccia, il color degli ornati rassomiglia al nero di seppia leggero; nell'interno ha una coperta bruna. Alt. 0,135; diam. mass. 0,11.

Aggiungo infine, che si rinvenne qualche osso ben conservato, e i detti vasi erano disposti nella cella in certo ordine simmetrico, attorno a quello descritto al n. 1, che ne occupava il centro.

DELLA INTERPRETAZIONE DEL MONOGRAMMA ⳩ CHE SI TROVA NEI CONTORNIATI E NELLE ISCRIZIONI

(Tav. d'agg. FG).

Dalla prima metà del secolo IV fino al principio del VI, si vede spesso nei monumenti così cristiani come profani un monogramma, del quale finora non riuscì agli archeologi di proporre certa interpretazione. Per citarne soltanto alcuni dei più dotti e sagaci, non ne divinarono il significato il Gori [1], il Marini [2] e il Friedlaender [3]. L'Eckhel congetturò che avesse relazione colla vittoria, ma intorno al modo di spiegarlo ebbe a dire: *qui probabili aliquo modo explicaret, nemo adhuc repertus* [4], e il Cavedoni confermò la sentenza di lui scrivendo che il significato *tuttora ne rimane*

[1] *Thes. diptych.* t. II. 84.
[2] Figuline mss. p. 440.
[3] *Die Münzen der Vandalen* p. 66.
[4] *D. N. V.* VIII. 279.

ignoto [1]. Nuovi argomenti vennero ora a mostrare più chiaramente l'uso e il significato di questo monogramma, e mercè del loro confronto a farne palese, quale sia la vera interpretazione. Prima però di accennarla, conviene premettere l'esame dei monumenti, dai quali ne segue qual corollario la spiegazione che si ricerca.

Questo monogramma ci si presenta comunemente formato in modo che sembra composto di due sole lettere E P ovvero P E, ma in una iscrizione della Dalmazia vi apparisce compresa anche la D che insieme con E è congiunta pure con L (tav. FG n. 1), e con certezza leggesi *Delmatae* [2]. Questo esempio però è unico, ma serve a farne conoscere, che nel monogramma possono essere comprese altre lettere, oltre le due che finora vi furono riconosciute. D'ordinario sotto alla curva del P sono tre lineette orizzontali (n. 2), ma qualche volta non ve ne hanno che due (n. 3), perchè pare che alla E si sia fatta servire la linea dalla quale nasce la curva. Talvolta però o sia che il monogramma abbia tre linee, o sia che ne abbia due sole, la linea verticale si allunga in basso per esprimere una F, e del primo caso ne abbiamo esempio (n. 4) in un contorniato del museo di Vienna [3], del secondo nei marmi ritrovati nel Colosseo (n. 5), in una iscrizione del cimitero di Ciriaca (n. 22), in un graffito del Foro romano ed altrove. Non meno chiaramente si vede indicata la F in un altro contorniato [4], nel quale venne espressa col prolungamento della prima linea orizzontale (n. 6), come ancora in qualche raro caso, quando

[1] *Osserv. crit. sui contorniati* nelle *Notizie intorno alla vita e opere di lui*. Modena 1867 p. 559.

[2] *C. I. L.* III 5766.

[3] *Numism. Mus. Vindob. max. mod.* p. 12.

[4] Sabbatier *Descript. génér. des Contorn.* tab. II. 10.

il monogramma invece di tre linee ne ha quattro (n. 7). Credo pure che sia da ravvisare in altra insolita forma (n. 8) che è sopra un contorniato [1], e in una tavola lusoria (n. 23) ch'era già in Roma alla chiesa di s. Anastasia [2], nei quali esempi si vede che alla linea superiore di F serve quella donde parte la curva del P.

Sembra pure che queste linee ammettano talvolta una L, come in due contorniati (n. 10. 11), dove l'ultima linea è allungata [3], e in due iscrizioni ritrovate nel Colosseo (n. 12; cf. *C. I. L.* VI. 857, 13). Ma più chiaramente si trova espressa sopra una lucerna uscita da uno scavo a Montelibretti, nella quale la L è indicata coll'ultima linea obliqua (n. 13), non meno che da un'altra del cimitero di Callisto (n. 14) e da una iscrizione di Chiusi (n. 15) riferita dal ch. Liverani [4]. Una forma più insolita vediamo in un marmo del Colosseo (n. 16), perchè, come pare, il monogramma fu lasciato incompleto, ovvero perchè non ne fu indicata che la iniziale. Altre varietà che si possono ascrivere a negligenza o ad arbitrio degli artefici, si trovano in un contorniato [5], dove le due prime linee furono insieme congiunte (n. 17), e specialmente sopra le lucerne, come in una del museo Vaticano nella quale le due linee salgono oblique da sinistra a destra (n. 18), e in altre nelle quali il monogramma appare impresso a rovescio (n. 19. 20. 21). L'esame pertanto dei diversi modi, con cui fu rappresentato il monogramma, ne mostra che nelle sue linee comprendeva più di due lettere, e che queste erano P F E L. Onde è che non essendovene state

[1] *Mus. Vind.* l. c. p. 7.
[2] *Cod. Vatic.* 5253 p. 183.
[3] Sabbatier IV. 6. VII. 5.
[4] *Le Catacombe e antich. crist. di Chiusi* Siena 1872, p. 92.
[5] Sabbatier I. 14.

ravvisate prima d'ora che due, a queste solamente furono adattate le varie interpretazioni, le quali mancando di due elementi inosservati, riuscirono necessariamente improbabili.

Tali sono quelle di chi pensò ravvisarvi una diversa foggia del monogramma cristiano, e di chi, credendo che le due lettere P E fossero iniziali della voce PErpetuo, stimò che questa fosse equivalente di *Feliciter* e di *εἰς αἰῶνας*, con cui nei teatri e nei circhi acclamavasi ai principi. Parimente improbabile fu giudicata l'opinione del Mahudel che nel monogramma credette riconoscere il segno dei monetari [1], e di chi invece lo tenne qual sigla che indicasse che la medaglia fu restituita. Il Cannegieter interpretò le due lettere come iniziali di *Palma Emerita*, ma dubbioso di aver colto nel segno, propose ancora di leggere *Praemia Emerita*, o *Praemii Ergo* [2]. L'incertezza di queste interpretazioni è dimostrata dalla loro varietà e dal non essere fondate sopra un' accurato esame dei monumenti.

Questo monogramma sembra essere venuto in uso contemporaneamente ai contorniati, ed anzi pare che i più antichi esempi siano quelli che si trovano sopra di essi. Essendo poi che i contorniati a giudizio dell'Eckhel [3] cominciarono al tempo di Costantino, a questa età parimente dovrebbero assegnarsi i primi esempi di esso. Ma la collezione che di questi nummi pubblicò il Sabbatier, fece sì ch' egli ne assegnò il principio intorno al tempo di Graziano (c. a. 370), e ne determinò il loro uso fino a quello di Antemio (c. a. 472. l. c. p. 8). Con tutto ciò, non avendosi prova

[1] *Hist. Acad. B. L.* tom. V p. 285.
[2] *Miscell. observ. crit.* 1736 p. 138. *Miscell. nov.* 1740 p. 7.
[3] VIII 311.

sicura che i contorniati cominciassero soltanto nella seconda metà del secolo IV, parmi che nulla si opponga se coll'Eckhel li crederemo già in uso circa il tempo di Costantino, e che parimente, benchè non si conosca con data certa esempio più antico del monogramma di quello di una iscrizione del 363 [1], non si possa contraddire a chi opini che l'uso ne fosse già comune alla metà del secolo IV. Essendo poi che i contorniati cessarono prima della fine del secolo V, non venne però meno l'uso del monogramma, che non di rado troviamo nelle iscrizioni, quantunque debba avere principalmente fiorito, mentre ancora erano in gran favore gli spettacoli e le gare del circo. Imperocchè lo studio dei contorniati ne fa conoscere che questi nummi, o sia che come amuleti si portassero sulla persona dagli aurighi, come col Cannegieter pensò il Cavedoni [2], o sia che s'inserissero nelle bulle de'cavalli, come stimò il Buonarroti [3], avevano strettissima relazione coi ludi circensi, ai quali alludono le rappresentanze, i simboli e le note che portano impresse. Fra queste note, quella che più frequentemente si vede sui contorniati, è appunto il monogramma, che talora vi sta da solo, e talora fa riscontro a una palma; e siccome questa è indizio di buon augurio e di vittoria, così riesce evidente che quando ad essa si associava o sostituiva il monogramma, si intendeva di esprimere un eguale significato. E ciò si conferma col confronto che ne porgono altri monumenti osservando che qualche volta il monogramma sembra tenere il luogo della palma [4], ovvero è in corrispondenza con essa, come

[1] De Rossi *Inscript.* I n. 159 p. 88.
[2] l. c. p. 580.
[3] *Medaglioni* p. XIX. *Vetri* p. 179.
[4] De Rossi *Inscript.* I p. 385.

in iscrizione presso il Boldetti [1], in lapide del cimitero di Ciriaca (tav. F G n. 22), in altra del museo Lateranense (ivi n. 24), sopra una tavola lusoria (ivi n. 23) e sopra una laminetta di bronzo [2]. Perciò l'Eckhel osservando la corrispondenza che sui contorniati il monogramma ha colla palma, conchiuse: *coniici potest eas* (litteras) *aliquid ad victoriam pertinens significare* [3].

Ma poichè il simbolo della vittoria, alla quale accennano i contorniati, intendevasi propriamente di quella che ottenevasi nelle lotte agonistiche e nelle corse circensi, quando segnavasi sulle iscrizioni funebri cristiane, significava figuratamente la vittoria ed il premio ottenuto dopo la morte per la vita virtuosamente compiuta. Ne porge tra le altre un'esempio una lapide testè uscita dal cimitero di Ciriaca nel campo Verano, nella quale questa sigla è associata col monogramma cristiano (tav. FG n. 25), e vuolsi notare, perchè sebbene alcune lettere latine siano nell'ultima linea, è la prima volta che si trova in lapide greca. A siffatte iscrizioni fanno opportuno confronto quelle che, parimente cristiane, terminano colla acclamazione *Feliciter* [4], che serve a rivelare, come meglio si vedrà più innanzi, la spiegazione del monogramma.

Talora si trova anche sopra monumenti pubblici come in una iscrizione spettante a Teodorico [5], che il Marini stimò incisa poco dopo l'anno 510 [6], e in altra, testè scoperta, che era scolpita all'intorno di una delle

[1] *Osservaz.* p. 375.
[2] Pignoria *De servis.* Poleno III p. 1116. De Rossi *Bull. cr.* 1870 p. 33.
[3] VIII 280.
[4] Marini *Arv.* p. 638. — *Iscr. ant. Vercell.* p. 282.
[5] Orelli-Henzen 5594.
[6] Wilmanns *Exempla Inscript.* n. 1095. Marini *Arv.* p. 582.

precinzioni del Colosseo. Nelle quali iscrizioni il monogramma era posto qual segno e simbolo di buon augurio, così per le persone che con esse onoravansi, come per la conservazione dell'opera che loro si dedicava. Con pari significato si scolpiva sugli istromenti domestici per augurarne la conservazione e il buon uso a quelli ai quali erano destinati. E su questi ora trovasi il monogramma ed ora la palma, e ne cito ad esempio un peso del museo Kircheriano ove è il monogramma, mentre sopra una forma di Λίτρα recentemente trovata in Atene veggonsi cinque frondi di palma [1], che qualche volta si alternano o si scambiano colla corona, perchè questa rappresenta la medesima idea, e con eguale intendimento usavasi la voce *Feliciter*, che sola o accompagnata dalla palma [2], parmi equivalesse al monogramma. L'identità del significato sì proprio che allegorico espresso dalla varietà e sinonimia di questi simboli, e il sostituirsi che fanno fra loro a vicenda dimostra che il significato delle lettere monogrammatiche fosse quello di felicità, di vittoria e di buon augurio.

I simboli che ora ho accennati, sono propri di monumenti così pagani, come cristiani, ed hanno tutti manifestamente la medesima origine, essendo presi dalle vittorie e dalle acclamazioni circensi. Quindi il nome di corona e di palma passò nel linguaggio comune, ed i cristiani se ne valsero per significare così la vittoria che si otteneva colla virtù dell'animo, come l'augurio che a sè o ad altri si faceva per conseguirla [3]. Ciò fu dichiarato più volte dal ch. De Rossi [4], e ne recò in prova una iscrizione portuense nella quale è manifesta

[1] *Revue Archéol.* 1876 Nov. p. 295.
[2] De Rossi *Bullett. arch. crist.* 1870 p. 33.
[3] Martigny *Dict. des ant. chrét.* v. palma.
[4] De Rossi l. c. 1867 p. 82. 1873 p. 136.

l'allusione ai premi, alle corone e alle corse del circo [1]. In altra iscrizione *proxima palma* significa la pace e il riposo che sospirò di godere in patria una donna che fu costretta a tollerare i mali dell'esiglio, e fu compianta dal marito, poichè morì poco prima di poter godere con lui del desiderato ritorno [2].

Un'altra osservazione conferma quanto ho esposto finora. È noto che nelle iscrizioni qualche volta si vede aggiunto ai nomi propri un simbolo che allude a quello della persona che in esse è nominata. Così in una iscrizione della via Appia presso al cognome di *Philomusus* fu apposto un sorcio per alludere al nome famigliare di *mus* [3], e nelle figuline al nome di *Sextius* si vede aggiunto un ramo di spino, *sentis*, a quello di *Anthus*, ἄνθος, un fiore, di *Rustius*, il rovo, *rustum*, e di *Pausia* le foglie dell'olivo di questo nome [4]. Sopra i mattoni di Licinio Felice vediamo al suo cognome seguire immediatamente una palma, che per ciò che si è detto, si conosca ivi posta per alludere al cognome medesimo, e per egual motivo sopra di un piombo il nome FELIX fu diviso in due linee e framezzato da una palma [5]. Osservo ancora che sopra i mattoni di Gneo Domizio Amando la palma segnata dopo le parole: VALEAT QVI FECIT serve a meglio raffermare l'augurio ch'egli fece a se stesso. Simbolo della felicità e del termine della vita felicemente raggiunto era anche la nave che a gonfie vele scorre sul mare od entra nel porto, e però la vediamo sulle monete di

[1] De Rossi l. c. 1866 p. 47.
[2] De Rossi *Inscript.* I. n. 677 p. 293.
[3] De Rossi *Bullett. arch. crist.* 1873 p. 71.
[4] *Bull. dell' Instit.* 1875 p. 248.
[5] Ficoroni *Piombi* tav. XX. 21.

Carausio [1], sopra i sepolcri [2] e per accennare forse al cognome di *Secunda* in iscrizione presso del Lupi [3]. A siffatto simbolismo era conforme l'allegoria del parlare, onde è che *bene naviget* in un graffito di Pompei [4], e *secura naviget aura* in Petronio [5] sono formole di lieto augurio pel prospero corso della vita, e *nabice feelix* per *naviga felix* con in mezzo una nave che va a vela spiegata, è sopra una tavola lusoria per augurio di vittoria e lucro al giuocatore [6]. Ma la relazione fra il nome proprio ed il simbolo si vede anche più chiara in un graffito scoperto nello sterro del monte della Giustizia (tav. FG n. 28), dove al nome EYTYXHC (erroneamente scritto EYTYHXC) era sovrapposta una nave che non solo correva a piena vela, ma che per rendere l'allusione al nome più chiara portava un ramo di palma o una fronda innalzata sopra la prora.

Anche i cristiani amarono di unire insieme la parola ed il simbolo, e non è raro di vedere il nome di Cristo accompagnato dal suo monogramma, e l'epigrafe 'Ιχθύς congiunta colla figura del pesce. E qui giova ricordare l'iscrizione del cimitero di S. Ermete, nella quale, essendo Pietro il nome del defunto, fu graffito un' uomo che stando dentro a una barca ha gettato le reti nel mare, per alludere al nome dell'apostolo che egli portava [7]. Nelle iscrizioni funebri però non è comune quest' uso, e vuolsi considerare siccome un vezzo di chi credette di rendere in tal modo singolare ed ornata l'epigrafe.

[1] Eckhel VIII 45. Buonarroti *Medaglioni* p. 110, 344.
[2] *Museo Borb.* I tav. XIIII. Jordan *Ann. Inst.* 1872 p. 26.
[3] *S. Severa* p. 123.
[4] Zangemeister *C. I. L.* IV. 1410.
[5] *Satir.* 137.
[6] Orelli 2586. Cod. Casanat. XVI.
[7] Armellini *Cronachetta mensuale* 1876 p. 93.

Un bell'esempio ne abbiamo in una iscrizione dell'anno 363, nella quale ad ogni verso è aggiunto un segno che sembra riferirsi al pensiero medesimo che in ciascuno di essi è compreso [1]. Quantunque i versi manchino del principio, parmi nondimeno che quel tanto che ne rimane sia sufficiente per mostrare la correlazione che hanno fra loro il senso ed i simboli. Per non estendermi oltre a quello che è proprio dell'argomento, non parlerò che di due versi, perchè leggendosi nel primo

NVNC IPSA SECVRA QVIESCIS ⳩

e nel terzo

SEMPER QVIESCIS SECVRA ☧

vediamo che ricorrendo in ambidue il medesimo senso, furono entrambi contrassegnati con note diverse, ma che, come ho mostrato, erano equivalenti, e figuratamente rispondono all'idea di eterna felicità, che chi ha conseguito, riposa tranquillo e sicuro senza timore di perderla. Il quale uso di mettere in correlazione il senso delle parole coi simboli, parmi che fosse usato non solo per rendere ornate le iscrizioni, ma anche per dar prova di acume e sottigliezza d'ingegno. E tale forse fu la mente dello scrittore di questa iscrizione, il quale compiacendosi dell'opera sua vi scrisse sotto il suo nome: *Hesperius iscripsit*. Nella insigne metrica iscrizione di Evelpio ritrovata in Cesarea di Mauritania [2], scritta dal poeta Asterio, al terzo verso dove è nominato lo Spirito Santo, vediamo apposto il simbolo della colomba, e in altra di Roma pubblicata dal

[1] De Rossi *Inscript.* n. 159 p. 88.
[2] Renier 4025. De Rossi *Bull. cr.* 1864 p. 28.

ch. De Rossi [1], al buon Pastore ed al pesce si veggono corrispondere due monogrammi costantiniani, che sembrano dichiarare il senso delle due figure simboliche, quantunque notissime. Siffatto uso durò nell'età di mezzo, e lo riconosco nella iscrizione che era sulla porta maggiore della basilica di S. Paolo, che ne'suoi tre versi riferendosi a Cristo, aveva da un lato il simbolo dell'agnello nimbato e il monogramma cristiano, e dall'altro un'uccello sotto al quale era scritto il nome di FENIX [2].

Ma ritornando al significato che la palma e il monogramma avevano sugli istrumenti domestici, osservo che in quel modo che vi si segnava il monogramma cristiano, la palma e la corona, vi si imprimeva con questi segni anche la sigla ℞ in senso di lieto e felice augurio. E poichè ciò conveniva specialmente a chi era amante del giuoco, si segnava sopra le tavole lusorie, fra le quali vuolsi rammentarne una del portico del tabulario capitolino, sulla quale, per moltiplicare gli auguri, invece dei soliti cerchiolini, fu graffita trentasei volte la detta sigla. Sopra di un'altra tavola ritrovata nel Foro, e che, come spesso accade di vedere, fu cominciata a scolpire, ma non fu compiuta, si legge

INVICTA ROMA
FELIX CARTHAGO ℞

dove il monogramma allude così alla voce *Felix*, come all'augurio che si faceva a chi vi avesse giuocato. La singolarità di questa epigrafe richiama alla memoria la eguale leggenda delle monete del tiranno Alessandro

[1] De Rossi *Bull. cr.* 1866 p. 86.
[2] Nicolai *Basilica di S. Paolo* p. 344.

battute in Cartagine [1] e quella di un contorniato ove è scritto: INVICTA ROMA FELIX SENATVS [2]. Una terza tavola sulla quale sono sedici fossette disposte in guisa che, essendo l'una quasi innanzi ad un'altra, vinceva chi, superandole tutte, riusciva a far restare una pallottola nell'ultima che era la più lontana, ha presso a questa, per indicare la vittoria, invece della palma, il monogramma ☧ (tav. FG n. 26); onde si conferma quanto sul significato e sullo scambiarsi che fa colla palma ho detto di sopra. Questo giuoco, se pur non è desso, ha somiglianza colla τρόπα [3], e dalle molte tavole che ne vediamo nel Foro si conosce che era molto comune in Roma. Nel campo di una quarta che serviva a un giuoco diverso (tav. FG n. 27), sono rappresentate due palme poste a rincontro di due sigle monogrammatiche in modo che chiaramente dimostrano esprimere la medesima cosa ed essere di egual valore fra loro. Finalmente in una quinta tavola che serviva ad un'altra specie di giuoco, ed è formata di molte linee parallelle (tav. FG n. 29), sulla quale vinceva chi con un certo numero di punti raggiungeva quella dove ordinariamente era segnata una palma, invece di questa si vede segnato il monogramma ☧, onde è chiaro ch'era simbolo di vittoria ed eguale alla palma. Da tutto ciò è dimostrata ad evidenza l'identità dei due simboli e come si scambiassero a vicenda fra loro, e differissero solamente in questo che l'uno rappresentava figuratamente ciò che l'altro indicava colle prime lettere di una formola nota e comune.

Ora per determinare qual fosse questa formola,

[1] Eckhel VIII 61.
[2] Sabbatier *Contorn.* p. 126.
[3] Polluce IX 17.

conviene ricordare che, come mostrai da principio, il monogramma comprende talora non già due solamente, ma tre e quattro lettere le quali si compenetrano l'una coll'altra. Avvertendo ciò, il ch. commendatore De Rossi, riconobbe nel monogramma le lettere P F E L, iniziali di *Palma Feliciter*, le quali ci danno la spiegazione e la formola da tanto tempo ricercata del monogramma, e si comprova con quello che intorno alle acclamazioni circensi ho ragionato, colla uniformità che ha con quelle dei contorniati e coll'uso che in senso di augurio se ne fece nelle iscrizioni. Essendo in fine che la palma era usata qual geroglifico del monogramma, e che la voce *Feliciter* esprimeva quel medesimo che la palma rappresentava simbolicamente, ne consegue che *Palma* [victori] *Feliciter* era la formola completa che veniva indicata solamente per iniziali.

Una nuova conferma di tutto ciò ne è data da un singolare monumento (tav. FG n. 30) che mi fu additato dal medesimo ch. commendatore Gio. Battista De Rossi e che arreco a suggello di quanto ho scritto insieme colla lettera colla quale si piacque di comunicarmelo.

« Stimatissimo Collega ed Amico — La mia proposta di interpretazione del monogramma dei contorniati, cui Ella ha dato tanto cortese suffragio, mi fu suggerita dai punti sostanziali del suo discorso, che parmi si riducano ai seguenti: quel monogramma alludere certamente a vittoria, ed in specie al suo premio e simbolo, la palma; e l'immagine di questa essere stata equivalente all'acclamazione di lieto augurio *feliciter*. Or ecco mi avveggo che tutto il complesso di questo ragionamento e la formola *palma victori feliciter* sono compendiate in un singolare monumento epigrafico ed iconografico, e suggellate dal monogramma medesimo dei contorniati foggiato in forma completissima, nella quale

possiamo leggere quasi intera l' acclamazione FELI-CITER.

» Il Boldetti pubblicò a pag. 215 del suo volume il disegno d' un raro graffito che accompagna l'epitafio di un fanciullo novenne di nome *Victor*. La pietra originale era perduta. Nel 1869, disfatto il vecchio pavimento di S. Maria in Trastevere, tornò alla luce; e fu buona ventura, che io ne traessi tosto il calco, che ora Le mando, imperocchè il titoletto di nuovo scomparve, credo per furto. L' epitafio secondo la genuina lezione dell' originale è del tenore seguente.

FELI
CLA·E VICcTOR · FILIO · SVO
VIC
CTORI DVLCISSIMO · QVEM
BIBVM · FRVNISCI
VN
NON · POTVER · OBITO·
FECERVNT·QVIBIXIT·ANIS·VIII·M·VIIII
DIE·XII·

» Lo scalpellino, avendo dimenticato nella prima linea il nome *Felicla* e la congiuntiva *et*, nella seconda il nome *Victori*, li aggiunse al margine, e fa d' uopo restituirli ai debiti luoghi così: *Felicla et Victor filio suo Victori dulcissimo* etc. Il graffito allude al nome del defunto e del padre suo, ambedue appellati *Victor*; e ciò è già stato espressamente notato dal Raoul Rochette [1] e dal Le Bas [2]. Quivi è effigiato un cavallo gradiente

[1] *Mém. de l'Academ. des inscript.* XIII. p. 224.
[2] *Monum. d'antiquité figurée récueillis en Grèce* p. 223.

colla palma eretta sul capo in segno della vittoria ottenuta nel circo; ed è marcato colla sigla similissima a quella dei contorniati, nella quale però il consueto nesso delle lettere PE è completato con la coda della R. Talchè la *Palma* accennata dalla prima lettera del monogramma qui è espressa sul capo medesimo del cavallo; il vocabolo sempre sottinteso *victori* è nell' epitafio, ed è il nome del defonto, del quale l' immagine del cavallo palmato è qui simbolo parlante; l'acclamazione *feliciter* è espressa nel monogramma non solo colle lettere della prima sillaba FEL, comprese nella consueta E, ma eziandio colla finale R. Sottilmente esaminando i singoli apici si scorge lo studio di prolungare le due aste orizzontali della F oltre la inferiore della E, per far spiccare la lettera iniziale del vocabolo *feliciter*. Anzi, tutti e singoli gli elementi di questo vocabolo qui potremmo ravvisare, secondo il noto sistema dei monogrammi. Imperocchè l'apice superiore alquanto prolungato a sinistra dà la T, e la curva del P la C.

» Il cavallo gradiente s' avanza verso un busto d' aspetto non puerile, e forse rappresenta non il defonto fanciullo novenne, ma l' auriga vincitore, che potrebbe essere il medesimo *Victor* padre del sepolto, cui è dedicato il titoletto.

» Questi cenni sono troppo più del necessario per chiamare l' attenzione della S. V. sopra il monumento che imprime il suggello dell' ultima evidenza ai suoi ragionamenti. Li gradisca come novello attestato etc. ».

Luigi Bruzza B[a].

RICOSTRUZIONE D'UN MONUMENTO SEPOLCRALE CHIUSINO.

(*Tavv. d'agg. H e I*).

Lungi un chilometro e mezzo da Chiusi, sull'agile pendio di una di quelle colline che lo circondano a tramontana, e precisamente là dove si scopersero tracce dell'antica via Cassia, nel Marzo del 1876 si trovarono casualmente alla superficie del suolo alcuni blocchi di travertino, che si stimarono appartenere a qualche antico edifizio. Il cav. Giovanni Paolozzi, padrone del luogo ed amantissimo di antichità, intraprese con solerzia lo scavo. A tre metri di terrapieno furono trovati frammenti di cornici, e poco più sotto quattro capitelli ed un lungo cornicione dentellato. In seguito si scopersero sei statue frantumate, tre delle quali complete, le altre mancanti di considerevoli parti; quelle giacevano supine e nella caduta sembrava avessero rovesciato seco l'imbasamento, composto di pesanti blocchi di travertino, collegati l'un l'altro con solide sbarre di ferro. Da questo imbasamento potemmo misurare una cinta esterna di m. 9,18 di larghezza, al di qua e al di là della quale una massicciata assai scomposta di ciottoli non molto grandi. Sotto questa massicciata per di dentro alla cinta, correva una fogna nel senso indicato in pianta dalla freccia: era tagliata sul vivo terreno per m. 0,45 di profondità e 0,52 di larghezza, e serviva di scolo alla fila dei monumenti, che costeggiavano l'antica via Cassia. Un metro appena al di là della testa delle statue si trovarono frammenti sparsi d'iscrizioni, alcune parti d'un fregio, frammenti d'un dentellato, lastre di marmo di m. 0,05

di spessore, frammenti di due capitelli di pilastri e molti pezzi confusi di travertino e di marmo. Non si trovò nessun indizio di fondamenta, nè più era riconoscibile la pianta di quell'edifizio, quando ne volemmo tentare la ricostruzione.

Questo monumento, perocchè non abbiamo trovato fondamento alcuno, posava sopra due ripiani a foggia di gradini, come vedesi nella tav. H [1]. A confermare questa probabilità aiutano due lastre di travertino alte l'una m. 0,19, la quale formava il gradino superiore, l'altra m. 0,22, che formava quello inferiore. Sopra a questo ripiano alzavansi per m. 2,50 d'altezza quattro colonne di marmo col diametro inferiore di m. 0,35; per lo che resulta, come poi vedremo, due diametri inferiori la larghezza degli intercolunnî laterali, e tre la larghezza di quello di mezzo. Nessuna base delle colonne rimase intatta, ma da due soli frammenti del toro superiore e da una parte della scozia potemmo giudicare essere atticurga, e dal frammento del toro ne vennero le altre parti della base. Le colonne sono coronate da capitelli corinzî di marmo, che immediatamente sostengono l'architrave ed il fregio. Di questi non rimangono che due blocchi di travertino lunghi m. 0,90, alti 0,60, che insieme alle altre cornici fasciavano all' intorno il monumento [2]. Sopra il fregio stava una cornice dentellata, della quale trovammo quattro soli frammenti: su questa correva il gocciolatoio, e chiudeva la trabeazione alta m. 1,10. Il monumento era coronato dal fastigio (τύμπανον); esso era chiuso da

[1] In questa tavola le linee piene indicano i frammenti trovati e tuttora conservati insieme alle statue presso il nominato cav. Paolozzi: le linee tratteggiate formano il compimento dell' edifizio.

[2] Nella tav. I le linee tratteggiate in pianta appartengono alla trabeazione.

due cornici, cioè dal dentellato e dalla gronda. Il primo è tagliato obliquamente a 20°, e contorna l'area triangolare rivestita di tavole di marmo, come rilevasi da tre o quattro frammenti delle medesime e più specialmente da uno che vedesi disegnato nella tavola H, il quale è tagliato a 20°. Questa cornice più bassa m. 0,02 ha i dentelli meno alti e molto prolungato quello dell'angolo; lo chè leva ogni dubbio, che i pezzi, i quali lo compongono nel nostro disegno, appartengano al sottoposto dentellato. Questa parte, che abbiamo ricostruita, costituisce un prostilo largo m. 3,90 ed alto m. 5,39 di ordine corinzio, del quale le basi, le colonne, i capitelli ed il campo del timpano sono di marmo; ed i gradini, il fregio, il cornicione e le cornici del fastigio sono di travertino solido e compatto.

Il muro che figurava la cella e sosteneva il cornicione, si alzava sopra un imbasamento uguale in altezza alle basi delle colonne, ed era limitato ai lati da due pilastri poco sporgenti e sormontati da capitelli a guisa di ante. In mezzo a questa parete vi era una porta probabilmente finta, la cui dimensione resulta dalla larghezza delle iscrizioni applicate alla medesima parete. La porta, larga m. 0,80 ed alta m. 1,81, era coronata da un architrave scorniciato e mancava con molta certezza degli stipiti, perchè non permettevalo la larghezza delle iscrizioni. Questo muro, dai frammenti che abbiamo trovato, resulta che fosse rivestito da tavole di marmo, e ciò serve a convalidare viepiù l'opinione che le iscrizioni (di uguale spessore che le lastre) fossero applicate al medesimo, come qui dicemmo. La soffitta del prostilo compresa fra gl'intercolunnî ed il muro già descritto, non era lacunare, imperocchè non abbiamo trovato alcun frammento delle cornici, che formavano i riquadramenti, ma probabil-

mente, a cagione del suo piccolo spazio, era composta d'un solo sfondato e chiusa da tavole di travertino lunghe m. 1,10, che collegavano il prostilo. È tuttora riconoscibile in un frammento la parte che costituiva il comignolo, dal quale si dipartivano con debole declivio (20°) lastre di travertino unite insieme da sbarre di ferro.

Che il monumento fosse privo della cella, si deduce per primo dalla piccolezza dello spazio, che corre fra quello che abbiamo fin qui descritto ed il colle, il quale, sovrastando dalla parte di dietro, è artificialmente tagliato a gradini sino al piede del monumento; quindi dal trovarsi i cadaveri incassati sul terreno e coperti di embrici innanzi e dentro il prostilo. L'edificio, che, come chiaramente si conosce anco senza l'aiuto delle iscrizioni, chiameremo ora monumento sepolcrale, aveva all' intorno alla distanza di m. 2,90 e per m. 9,15 di larghezza una cinta di blocchi di travertino larghi m. 0,60, ed alti m. 0,55, uniti da spranghe di ferro impiombate, la quale abbracciava il monumento, e soltanto nel suo lato sinistro era praticata un'apertura.

Ricostruito così il monumento toccheremo brevemente del suo stile e della sua epoca. Il nostro tetrastilo, lungi dallo spiegare magnificenza ed unitezza di forme, mostrava, sebbene di stile corinzio, una semplicità dell' insieme, una gravità ed una mesta e negletta armonia quale si conveniva al suo scopo sepolcrale. Se scendiamo poi ai dettagli, e lo scrutiamo da cima a fondo, vedremo come sembra che le parti male corrispondano al tutto. Le basi delle colonne, deposta l'attica proporzione, avevano un profilo rozzo e tagliato quasi verticalmente: le colonne s' inalzavano per sette diametri e s'allontanavano su ciò dagli esempî

che abbiamo nei monumenti di questo stile; esse ritengono piuttosto della dorica e dell'ionica proporzione, come quelle che influirono sul sistema corinzio, e mancano di scanalature, sebbene non di rado se ne trovi esempio, le quali loro avrebbero dato più sveltezza e proporzione. Sono desse diminuite ad un terzo d'altezza senza affusamento, e sostengono un grave capitello, le cui foglie non sono d'acanto, ma rozzamente frappate hanno i rovesci poco pronunziati; le costole, che più si avvicinano al graffito che al rilievo, sono prive di naturali e morbide piegature, in una parola male modellate. I cauliculi, che si avvolgono in gravi volute senza listelli e fogliami, escono rigidamente dai calici, che hanno la stessa pecca delle altre foglie. L'abaco poco sporgente, il fiore rozzo e indistinto, insomma il tutto rivela la rigida e trascurata maniera locale e propria d'un municipio, la quale sembrerebbe a prima vista addirsi ad un epoca inoltrata di decadenza. L'epistilio si compone di due fasce e di una gola-rovescia con suo pianetto, e manca di una terza che vedesi in tutte le opere corinzie. Ma questo difetto è compensato dallo spazioso fregio, che per la sua giusta proporzione ferma lo sguardo. La trabeazione non è meno degna di critica: incomincia essa con un dentellato ed è compita dal gocciolatoio: la prima cornice si compone di una piccola gola-rovescia, dei dentelli, di altra piccola gola-rovescia col listelletto sopra e d'una gola-diritta colla sua fascia: la seconda d'una gola-rovescia, del gocciolatoio, d'altra gola-rovescia, d'un regoletto ed infine d'altra gola-diritta con sua fascia. Il timpano è limitato da due cornici: cioè dalla gronda, che si compone di una gola-diritta con pianetto sopra, d'un listello e di una gola-rovescia, e posa sulla seconda simile al dentellato descritto. Ognuno

scorge come riesca grave la frequente ripetizione delle gole, che rendono monotone le cornici; ed il maestro avrebbe potuto scansare questo difetto, se, nella stessa guisa che seguì le corinzie proporzioni, avesse pure seguito le modinature ed il dettaglio dei profili, e sostituito a quella spiacevole gola-rovescia del gocciolatoio i modiglioni se non intagliati semplici almeno; e sopra il giusto dentellato un uovolo, parti che sono quasi indispensabili in qualsivoglia monumento corinzio. L'ornamento della porta si compone d'un cavetto, di una gola-diritta colla sua fascia; e l'imbasamento del muro che figura la cella, di un listello, di una gola-rovescia con profilo quasi verticale e di una fascia non molto alta.

Veniamo ora alla cinta colle statue. Ricordiamo che il monumento era cinto d'un semplice riparo, sopra il quale posavano sei statue di marmo lunense, quattro nella fronte, come è naturale, due nei lati nel modo che vedesi in pianta (tav. I) [1]. Queste erano sicuramente le immagini delle persone nominate nelle iscrizioni ed ivi sepolte, cioè quattro uomini e due femmine; i primi tutti togati colla destra avvolta nel manto, tenenti la pergamena colla sinistra: essi hanno coperti i piedi col *calceus*, ed a sinistra ha ognuno la cistella dalle pergamene. Le femmine poi (delle quali non si è trovato che il busto dell'una e la mano sinistra dell'altra) oltre la *tunica interna*, indossano la *palla*, che cadendole dalla testa a guisa di velo, a folte pieghe scende giù per la persona; costume invalso nei tempi imperiali, che trovasi ripetuto in varie statue,

[1] Tre solamente delle statue, come abbiamo detto, sono complete, l'una alta 2,40, le altre 2,27 e 2,02, e sembra che le statue incomplete avessero la misura di quest'ultima.

come nella così detta Pudicizia del Vaticano, e nella marmorea di Agrippina minore [1]. Esse ugualmente sostengono colla sinistra appoggiata al petto ed involta nella *palla* il gomito destro, e colla destra mano sembrano sollevarsi il velo dal volto. Il carattere delle statue maschili è pieno di espressione: fronte malinconica e spaziosa, ciglia sporgenti e ravide, occhi infossati e nascosti sotto le ciglia, senza segno di pupilla e tagliati orizzontalmente; naso piatto e largo, bocca piana, labbra poco sporgenti, mento breve, ed alle narici, e sotto gli occhi, e nella fronte profonde rughe. La statua femminile, in luogo di mostrare quei caratteri che leggonsi nei volti maschili, ha un aspetto dolce, ma dignitoso: fronte serena circondata da capelli tirati sulle tempie e raccolti in ciuffo sull'alto della faccia; occhi orizzontalmente tagliati e ben fatti, naso schiacciato e strette le narici, labbra quasi parallele e ben formate, il mento è rotondo ed il contorno del volto delicato. Il vestiario di tutte le statue scende a pieghe monotone, e con poca naturalezza cinge la persona, e ne lascia distinguere i lineamenti; l'estremità sono rigide e trascurate.

L'intero monumento con molta probabilità dello stile architettonico, e di quello della scultura e della foggia di vestire delle statue femminili (come abbiamo poco sopra mostrato), si rileva appartenere ai primi tempi dell'impero. Non lasceremo di notare, come nel medesimo apparisca qualche indizio di restauro nei tempi dell'arte decadente, ma la scarsezza degli avanzi ci vieta spingere più oltre la nostra osservazione. Non-

[1] Non tacerò d'avere veduto due statue perfettamente uguali a quelle descritte: l'una maschile priva della testa trovasi al Palatino, l'altra femminile murata in un canto di una casa all'Isola Farnese.

dimeno per la sua somiglianza con un tempio, per la sua gravità, il viandante guardando questo monumento sepolcrale doveva essere compreso di venerazione e di meste immagini; perocchè quel cupo alternare del marmo e del travertino, quel recinto, quasi difensore del sacro terreno, dovevano attirare il suo sguardo, e più che altro quella fila di statue che a lui sovrastavano con imponente contegno, le quali portavano impressa nel volto la mestizia, e dalle cui fronti traspariva la severità e l'altezza dell'animo.

Arezzo, 25 Luglio 1876.

Angiolo Pasqui.

SUL MONUMENTO SEPOLCRALE ROMANO PRESSO CHIUSI.

Osservazioni di G. F. Gamurrini.

L'egregio giovine Angiolo Pasqui ha dimostrato, come a me sembra accuratamente, quale doveva essere in ogni sua parte la forma architettonica dell'edifizio scoperto in miseri frantumi dal cav. Giovanni Paolozzi presso la città di Chiusi, e ciò facendo mi ha pure lasciato il campo ad alcune osservazioni, che riguardano il carattere del monumento, e gli avanzi scarsissimi delle sue iscrizioni latine, e le condizioni primitive del luogo, dove esso sorgeva.

Ai diligenti suoi studî aggiunto il mio proprio esame, mi sono assicurato con bastevole certezza, che quell'edifizio doveva presentare nel suo originale stato una fronte tetrastila marmorea di ordine corinzio, coronata del cornicione e del timpano di travertino; dietro alla quale seguiva il prospetto o parete anteriore della

cella con la porta nel mezzo murata o finta, ai cui lati erano collocate le iscrizioni. Mentre dinanzi alle colonne si apriva un piccolo resedio quadrato cinto all' intorno da un banco di muro formato di grosse pietre di travertino, ben tagliate, e unite fra loro con grappe di ferro, sopra le quali è da credere che a regolari distanze si posassero le sei statue marmoree più grandi del naturale, che entro il resedio rovesciate e spezzate si ritrovarono. Quattro delle quali figuravano uomini vestiti in toga, tutti egualmente con il papiro, come per segno di aver sostenuto magistrature; e due altre rappresentavano donne, che colla mano destra si sostenevano il velo del capo modestamente; non avanzando però di una che la parte superiore dalla cintola in su, e dell' altra che il braccio destro, ambedue in eguale atteggiamento e simile a quello della statua della Pudicizia nel museo Vaticano. Siccome dietro all'accennata fronte o prospetto di tempio non si è rinvenuto nessun indizio di fabbrica, anzi si è costatato, che la cella non proseguiva nè fu mai costruita, in quanto che la terra naturale e ben compatta del poggio non era stata mai mossa, ma solo era stata scalzata infino al fondamento di quella fronte, facilmente si deduceva che si volle conseguire semplicemente uno scopo decorativo insieme ed onorario. Per cui veniva senza alcun dubbio in mente che non si trattasse che di un sepolcro, eretto ad onore e deposito di una famiglia del municipio chiusino; il che pure fu confermato dalle frammentate iscrizioni, che la famiglia *Allia* ricordano, le quali con le altre rovine vennero in luce.

Ben noto che si adornassero talora i sepolcri a foggia di tempio *(aedes)*; come che quelli fossero creduti la sacra dimora dei Mani. Ancora ne fanno fede in Etruria le tombe di Sovana, di Norchia, e di Castel

d'Asso, come fra i Greci quelle di Telmesso, di Rodi, e di Cirene, ed in Roma per un esempio quella di Bibulo. Nondimeno non si era avuto mai riscontro di un sepolcro, che offrisse la fronte di un tempio a colonne nell'epoca romana, e coll'ornamento di statue, cioè delle immagini dei defunti, come si palesa questo di Chiusi: da che non lieve resulta l'importanza di esso. Perocchè se il Canina ha saputo ricostruire nella maniera abile ed ardita tutta sua propria il sepolcro dei Scipioni a porta Capena, e gli ha dato aspetto di tempio, confessa però, che quel suo disegno si deve considerare come immaginario, non avendo potuto osservare dell'antico che la sola porta di fianco [1]. E poi niuno potrebbe fra le altre cose consentirgli, che le statue dei due Scipioni e quella di Ennio avessero decorato il fastigio superiore, come egli ha supposto; sia che si riguardi come una specie di apoteosi, ben lontana dalle idee religiose del secolo sesto di Roma, sia la semplicità architettonica di quell'epoca, che sarebbe stata offesa nel collocamento di statue, ornanti o piuttosto gravanti il ciglio di un sepolcrale tempietto. Ma con tutta probabilità invece saranno state disposte nell'area di accesso, o nel pronao, in quel simile modo che adesso c'indica il monumento chiusino. E riguardo a questo è da notarsi, che quanto semplice si addimostra nel timpano e nel cornicione formati di blocchi di travertino, pietra che comunemente si usava nell'epoca repubblicana ed augustea, altrettanto manierati appariscono i capitelli corinzii nel marmo, i quali nella loro rozza esecuzione ci conducono ai tempi posteriori ad Adriano. Similmente la stessa osservazione cade sulla forma delle epigrafi, di cui quattro accennano al primo

[1] Canina *Architettura antica,* sez. III, tav. CCVII e pag. 497 sg.

secolo, mentre una del terzo secolo si manifesta. Per cui mi è parso che sia da credere con molta probabilità che il monumento abbia ricevuto un restauro verso questo tempo od un adornamento od aggiunta alla sua semplicità primitiva.

Se si pone mente allo stile delle statue, quantunque si tratti di arte locale, si deduce che furono scolpite nel tempo della costruzione del sepolcro, in quanto che quello apparisce severo ed espressivo, ed i tagli dello scalpello e semplici e decisi. Inoltre negli occhi non evvi segnata la pupilla (indizio non lieve che la scultura preceda il secondo secolo); ed il carattere traspira nel melanconico volto di ciascheduna, onde non esser dubbio che vi si esprima il vero ritratto della persona defunta. Queste statue pertanto circondavano l'area anteriore *(area ante sepulcrum, ante monumentum)*, la quale poteva esser luogo adatto ai sacrifizi, e dove si entrava *(aditus)* per una porticciola situata a destra del monumento.

Innanzi di procedere all'esame più particolare del luogo ove questo sepolcro era stato edificato, gioverà osservare i minuti frammenti delle epigrafi, che con la massima diligenza ho potuto mettere insieme, e cavarne così qualche costrutto. In generale è risultato che tutte appartengono alla stessa famiglia, e che le loro dimensioni tanto in lunghezza di metri 1,20, quanto in altezza di m. 0,45 erano eguali in ciascuna. Per cui essendo questo appunto lo spazio che doveva correre fra gli angoli della parete anteriore sotto il colonnato e gli stipiti della porta, teniamo per fermo che quivi appunto fossero affisse per essere ancora la loro sede più propria e naturale. Riscontrandosi poi, che tra la balza od aggetto marmoreo del basso della stessa parete fino all'altezza dei detti stipiti poteva re-

golarmente giungere (presa la larghezza della porta) fino a m. 1,40, si deduce che tre per parte erano disposte. Ora di cinque epigrafi sono state rinvenute le reliquie, e solo un minuto frammento avanza della sesta; le quali, senza andare errati, tenevano scritti i nomi delle sei persone, scolpite in marmo, e decoranti in giro l'area sepolcrale.

A distinguere i frammenti delle quattro epigrafi seguenti mi son valso e della natura del marmo, e del suo spessore, e del taglio e dell'altezza delle varie lettere ed anche della parte postica se levigata o rozza. Le prime tre sono in caratteri molto belli e rotondi, e dei tempi augustei, la forma poi della quarta indica sicuramente un'epoca molto più tarda dal secondo al terzo secolo dell'era nostra:

1.

(0,09) ALLIVS L F · PAQVI
(0,073) CLA · AED · II VIR

2.

. . . . IV . . . .
(0,071) . . . . QVICL . . . .

3.

(0,095) A · ALLIVS · L · F · PAQVI
CLA · AED · HIC · SITVS · EST

4.

(0,09) C · ALLIVS L F . PAQVI
(0,06) CLA · AED · II VIR · RESTITVIT

Poste a confronto l'una coll'altra si riscontra facilmente, che qui trattasi di quattro personaggi della fa-

miglia Allia e dello stesso ramo dei *Paquicla*, ognuno dei quali sostenne le municipali magistrature di edile e di duumviro, che ciò almeno di due si può dire, non avendo avuto il secondo e il terzo che la sola edilità, mancando nella lunghezza determinata del marmo lo spazio per segnare un altro ufficio. E le quattro statue appunto, che recano toga e papiro, confermano quello che sta inciso nei loro titoli. Il frammentino del terzo viene naturalmente supplito con la solita formula *hic situs est*; come l'ultimo della quarta, consistente in V!, null'altro, se non m'inganno, può essere che l'avanzo della voce *restituit*, essendo per questa il preciso spazio che avanzerebbe nella lapide tenendo la stessa misura delle altre; e diverrà il supplemento tanto più probabile, se si tiene conto di ciò che si desunse del restauro del monumento, e del tempo diverso di questa iscrizione [1]. Resta a notare lo strano cognome *Paquicla*, nuova voce ma del tutto latina: in quanto che *Paquicla* è nella sua morfologia del tutto simile a *Poplicola*, da *pagus* (come *Pacuvius*), quasi *a pago colendo*: avanzo questo della lingua vetusta.

L'iscrizione quinta, che sicuramente riguarda una donna, è composta di una sola linea in grandi lettere dell'epoca classica: avanti il suo nome si scorge una specie di F rozzamente inciso

5.

(0,095) F ALLIAE.......

[1] Si hanno varii esempii di restauri o *restituzioni* di sepolcri. Alle epigrafi orelliane n. 4408, 4409, 4410 e 4411 (*restauravit*) si può aggiungere Pratilli, *Via App.* l. I. c. 10 *Macriam tempestate lapsam restituerunt sine iniuria priorum*. Di quelle due lettere rimaste corrispondendo la grossezza del taglio alla seconda linea, non si può supporre che spettino al *paqui* della superiore, e quindi non mi sembra che abbiavi luogo che la parola *restituit*.

Ora questa lettera F così posta probabilmente denota la qualità di *filia* rispetto all' altra donna, di cui si vedeva l'immagine e l'iscrizione. Della quale sesta epigrafe nulla è rimasto all'infuori del frammentino VT di marmo bianco, e dietro non levigato, per la cui particolarità differenzia dalla quinta. Così pure, prese le dovute proporzioni, le due lettere raggiungono l'altezza di 0,09, onde spettano alla linea maggiore; ma non potendo esse aver luogo nell' iscrizioni degli uomini, ove non evvi alcun nome o voce che le comprenda, rimane che di necessità sieno un avanzo della sesta epigrafe, la quale doveva essere intitolata ad una donna, come ne abbiamo l' indizio dalle statue coronanti il sepolcro. Dopo ciò se conviene di emettere una congettura in sì misero avanzo, viene in mente fra le più facili un' *Allia Restituta*, che sarebbe madre dell' altra, il cui cognome resta tuttora ignorato, se mai quella F abbia veramente il significato di *filia*.

La famiglia *Allia* possedeva in Chiusi anche una figulina di mattoni, come ne fa fede un bollo che più integro di alcuni altri si conserva nel museo municipale con lettere del primo al secondo secolo dell'era volgare

ALLIATINI

Alli Atini, senza prenome, e questo *Atino* avrà probabilmente avuto la qualità di liberto e di tenutario ed esercente della figulina.

Niun' altra notizia dell' *Allia* in Chiusi, la quale arcaicamente si scriveva con una sola *l*, ciò confermandosi per una moneta di bronzo battuta verso il sesto secolo da un proconsole della Sicilia C. ALIO. BALA [1];

[1] Cohen, *M. de la R. R.* erroneamente la pone all'*Aelia*. P. XLVI n. 1. come altri nummografi.

e da una colonnetta di nenfro, trovata a Corneto nella necropoli di Montarozzi

ALIA · C · F
V · A · IV

Nel qual sito fu rinvenuta quest'altra, pure da me veduta

ALLIA · C · L
ELE · V · A''

Incerto il numero degli anni: e qui ambedue le riporto siccome inedite.

Prima che lasci di parlare di questa famiglia, mi sembra opportuno di far un'osservazione che riguarda una moneta d'argento, che a mio parere nella numismatica della repubblica romana le fu malamente sin qui attribuita. Certo convengo con coloro, i quali distinguono la famiglia *Allia* dalla *Aelia*, e non si sa intendere come ancora adesso da alcuni nummografi l'una coll'altra si confonda. Quella moneta è un denaro con la testa di Roma galeata e dietro il segno X, e nel rovescio i Dioscuri a cavallo (Cohen, pl. I n. 2), e nel piccolo campo oltre l'esergo ROMA è impresso fra le gambe dei cavalli C. AL, nome monogrammatico dello zecchiere, che è stato sciolto in *Allius*. Ora è evidente che la seconda forma letterale congiunta all'A si compone di V e L, onde questi elementi costringono a leggere *Alvius* o *Aulius*. Della prima poco nota o forse mai esistita (in quanto che si sarebbe detto *Albius*) non si può ragionevolmente pensare, ma invece la seconda si vanta di un console nella guerra sannitica e di un prefetto di armata nell'annibalica (De-Vit, *Onomasticon* a q. v.), e la moneta fu coniata appunto in questo

tempo. Onde bisognerà togliere quest'errore dalla nummografia consolare, ed ascrivere a C. Aulio il denaro, rimanendo ancora a vedere chi possa essere costui [1].

Fra le rovine dell'edifizio sepolcrale si rinvennero ossa disseminate, giacchè tutto era rovistato e manomesso; ivi presso altri sepolcri o meglio soli indizi di quelli che vi furono. A pochi passi dietro il monumento venne scoperto un pozzo fatto a pera, o piuttosto ad anfora, come erano soliti di fare gli Etruschi e i Romani; e che potesse servire ad usi e cerimonie funebri testimoniano parecchie iscrizioni. Il luogo tutto quanto è memorabile per le vetuste reliquie, e si trova appunto nel dosso occidentale del monte *Venere*, la cui cima è ritondata ad arte, forse per la ragione che sopra vi sorgeva un tempio ad onore della Dea. Nel discendere d'ogni dove s'incontrano segni o si hanno ricordi di etrusche tombe, che hanno ricevuto o stanno attendendo il colpo fatale. Or dunque verso il basso era situato il monumento degli *Allii*, presso del quale non mancarono a manifestarsi delle tracce d'un'antica strada: e mi ricordo di aver veduto io stesso a pochi passi di distanza nelle profonde spalle di un borro o fosso gli avanzi di due fiancate di ponte costruite a grandi blocchi squadrati di travertino; onde non si può dubitare che questa fosse una delle strade pubbliche decorata anche all'epoca romana da sepolcri, la quale a cagione della sua direzione verso la Val di Chiana non dubiterei che fosse la *Cassia* o uno dei suoi rami principali. Sovente fra la rena e la ghiaia di quel rigagnolo si raccolgono oggetti preziosi, che portati giù

[1] Il Cavedoni non sciogliendo il monogramma legge, come gli altri, C. A L per *Allius*, ed ascrive la battitura della moneta fra il 497-500 di Roma: il Mommsen non ne parla.

dalle acque provengono dai sepolcri etruschi superiori, che sfasciati si vanno quindi scoprendo nelle smotte naturali del monte. Anche attualmente presso al sito dell'antico ponte si veggono dalla via, che è tracciata sull'antica, duo gole o pozzi strettissimi formati di ciottoli, i quali al certo avranno avuto uno scopo funerario: ed in uno si scoprì un ripostiglio di sessanta monete romane del sistema librale, in assi ed in semissi, e con quelle un'oncia etrusca, con i segni della rota e dell'ancora; e insieme, si racconta dallo scavatore, si trassero lance di bronzo e di ferro. Ancora nella parte più bassa e sempre presso il fossato è dato di osservare accumulate delle grandi pietre di travertino, costituenti in origine un regolare e fortissimo pavimento, e legate fra loro per mezzo di grappe di bronzo e di piombo. Quivi durante gli scavi fattivi dal cav. Paolozzi venne fuori di fra le macerie una statuetta marmorea di un vecchio Fauno o Sileno, nella cui spalla sinistra è annodata la pelle caprina, che coprendo l'altra parte lascia nudo quel fianco e pube e le gambe. Per le quali anticaglie e per la quantità d'acqua che vi corre ho supposto che vi esistessero delle terme private. Sebbene ardita l'ipotesi, è certo però che nel punto superiore sul pendìo del monte sgorgava una fonte, che per la sua virtù riceveva qualche culto: perocchè è comparsa fortuitamente in luogo prossimo al ponte distrutto una tabella votiva di bronzo, acquistata di recente dal museo municipale, in cui è rozzamente incisa di prospetto una testa di donna, che per l'iscrizione divisa in ambo i lati di essa si rileva che si è voluto rappresentare una Ninfa

SEN		NYMPH
TIVS	testa	ISAO^(E
·VCIL	di	OGVLNI
-IANVS	donna	ΛF
		D P

Sentius[1] *Lucillianus Nymphis aquarum Gai Ogulnii Auli filii devotus posuit*. Onde rilevasi che le acque avevano una proprietà terapeutica, e che erano possedute da un Ogulnio verso il secondo secolo dell' era volgare, tempo a cui spetta l' epigrafe; le quali incondottate avranno servito ad uso di un bagno non ancora abbastanza scoperto.

Frequentato pertanto ed abbellito era il luogo dove s' inalzava il magnifico sepolcro della famiglia Allia di prospetto e superiore alla via; ed aveva appresso altri sepolcri, di cui si sono veduti miseri avanzi nelle ossa e negli oggetti confusi ed infranti, e nelle varie monete imperiali, e di più in qualche frammento scritto di marmo. L' uno reca il nome di un' *Onoria*

···NORIA···
ıɒıı

Honoriae..... (matri piissimae?). L'altro pure di una donna

ELLI.
VIAE·Γ

[1] Riguardo alla famiglia *Sentia* di Chiusi si può aggiungere questa epigrafe inedita di un' urnetta di travertino da me veduta nello stesso museo municipale

L·SENTIO
PHOEBO

Un terzo non presenta che la sola lettera A di una forma decadente, e certo non anteriore al secolo quarto.

Le monete che furono raccolte in questi sepolcri, o meglio nelle loro vestigia, vanno da Augusto ai Valentiniani, e quindi ne determinano l'età; una sola ne apparve della repubblica, e di sistema onciale. Accanto a un morto se ne cavò un gruppo di una ventina in bronzo di prima e seconda grandezza, da Antonino Pio a Settimio Severo. D'argento una sola di Vespasiano, che sembra appunto in quel tempo si cominciasse a porre qualche moneta d'argento nelle tombe, e prima non fosse lecito che per le sole di bronzo. Dai quali ritrovamenti resta sempre più convalidato che il monumento degli Alli era sepolcrale, e fiancheggiato da altri prospettanti sulla pubblica via.

Ma ancora qui è avvenuta cosa piuttosto rara a manifestarsi, che nel comporre le tombe del tempo romano vennero allora distrutti quelli di un'età antichissima, che probabilmente presso a un sentiero aderivano, sul quale fu poi tracciata la strada. Quei minuti frammenti che l'egregio cav. Paolozzi ha raccolti, designano l'epoca dei vasi a semplice decorazione lineare e graffita; che tre appartenevano ad un vaso cinerario con linee spartite in quadri nel corpo, e con una specie di meandretto verso la bocca formato di angoli a linee interne parallele. Un altro frammento pareva che fosse l'avanzo di un bacino ovvero di un'urna a larghissima base, e presentava in graffito croci gammate parallele entro a un rozzo quadrato; e si poteva giudicare più antico dell'altro: e poi ho veduto un altro coccio di un terzo vaso a becchi e linee a stampa. Fra gli oggetti di bronzo è interessante un coltello con la sua lama tagliente e la costola della forma medesima dei nostri ordinarî da tavola (lungh.

della lama 0,11, col manico 0,14). Un ornamento del corpo superiore di una fibula a foggia di un rozzo cavallino; ed una lastretta frammentata, in cui sono segnati dei circoli e delle lineole convergenti secondo lo stile dei vasi nominati; ed un avanzo di catenella di rame, genere che per adornarsi allora faceva di mestiere e con usi diversi. Cose tutte proprie di quell'età, designata in special modo dai vasi di Poggio-Renzo, e che sicuramente corrisponde alla prima epoca del ferro in Etruria.

Ora delle cose descritte si veggono le raccolte reliquie in casa del cav. Paolozzi, che liberalmente le offre allo studio degli amanti della scienza, ma sul luogo, ove i monumenti sorgevano, non si vede che verdeggiare le viti e gli ulivi; pur troppo è la natura che succede e che di continuo trionfa sulle opere fragili dell'uomo, il quale pretende come fermare il corso della morte e del tempo.

LE METOPI DEL TEMPIO DI TESEO IN ATENE.

(Mon. dell' Inst. vol. X tavv. XLIII. XLIV).

I.

Le rappresentazioni dei fatti di Teseo pubblicate nelle tavole XLIII e XLIV dei nostri Monumenti fregiano le metopi del così detto tempio di Teseo in Atene; quelle nella tav. XLIII fregiano specialmente le prime quattro metopi della parte meridionale numerate dall'oriente, quelle nella tav. XLIV le prime quattro metopi della parte settentrionale numerate pure dall'oriente. Le metopi della parte orientale, che rap-

presentano i fatti di Ercole, saranno pubblicate nell'anno seguente corredate di notizie generali sopra il carattere artistico ed il tempo cui rimontano.

I. Le metopi coi fatti di Teseo.

a) *Parte meridionale* (dall' oriente). Tav. XLIII.

1) *Teseo ed il Minotauro*. Il Minotauro si è precipitato con forza da destra contro Teseo; il suo piede sinistro, del quale un resto è conservato, sta in terra. il destro è opposto al ginocchio sinistro di Teseo; col braccio destro ha afferrato l'eroe così, che sul tergo del medesimo si veggono le dita del suo avversario, il quale cerca di ferirlo col corno destro. Ma l'eroe ha stretto col braccio sinistro il collo del mostro, che alza inerme il braccio sinistro. Colla destra Teseo sta in atto di percuotere, verosimilmente colla spada, il suo nemico. Della mano destra e del piede destro di Teseo si veggono ancora le traccie nel rilievo.

2) *Teseo ed il toro di Maratone*. Teseo, vestito colla clamide, ha raggiunto il toro che corre a destra, prende la sua testa colla sinistra e preme il ginocchio sinistro contro il collo di esso, ponendo il piede destro, tutt'ora conservato, sulla rupe. Colla destra afferrava forse il ceffo del toro.

3) *Teseo e Sini*. Teseo a sinistra è del tutto sparito. Il suo nemico barbato, che sta per soccombere all'attacco, si è rifugiato al suo pino, il cui tronco si conosce senza nessun dubbio. Sini stendeva il braccio destro innanzi per respingere l'eroe; il braccio sinistro è appoggiato al tronco del pino, quasi per cercarvi un riparo.

4) *Teseo e Procruste*. Procruste barbato a destra colla gamba sinistra si accoscia a metà sulla terra e

si appoggia colla gamba destra molto stesa innanzi contro Teseo, che ha afferrato colla sinistra il suo braccio destro cercando di trarlo seco; la movenza del braccio sinistro di Procruste non può essere stabilita. L'attitudine di Teseo si conosce bene, benchè manchino le gambe e le braccia, ed è la stessa che si può vedere giornalmente in una scuola di ginnastica, se gli scolari tirano la corda: i ginocchi sono inclinati, il piede sinistro è messo un po' innanzi, il destro un po' indietro; il corpo è inclinato. Soltanto la mossa del braccio destro mancante non è chiara. – Non esito di riconoscer qui la rappresentazione della lotta di Teseo con Procruste, poichè le lotte di tutte le metopi, eccettuate quelle con Procruste e Perifete, non lasciano dubbio, e lo strascinare il nemico per terra, che vediamo nel nostro rilievo, non si spiega che nel combattimento con Procruste, che è strascinato al suo letto, nel quale tormentava altre volte i forestieri. Dunque per la metopa seguente non resta che la lotta con Perifete.

b) *Parte settentrionale* (dall'oriente). Tav. XLIV.

1) *Teseo e Perifete.* Perifete barbato è caduto a terra ed alza le due mani supplicante verso Teseo, che attacca da sinistra e vuole trafiggerlo colla lancia. L'eroe ha preso la lancia colla mano sinistra nel mezzo e la dirige sopra l'avversario colla destra alzata. Della mano destra e dei due piedi di Teseo non si veggono che le traccie.

2) *Teseo e Cerchione.* Teseo ha afferrato colle due braccia, le cui mani sono intrecciate, il corpo del suo nemico barbato e lo tiene pendente pronto a precipitarlo. Cerchione intanto di dietro ha preso Teseo col braccio destro e cerca di farlo cadere afferrandogli colla mano sinistra, le cui dita almeno son conservate, il calcagno destro.

3) *Teseo e Scirone.* Scirone barbato attaccato da Teseo venendo da sinistra è caduto sulla rupe, nella quale si vede un granchio marino; le sue gambe pendono in aria, il braccio destro è alzato in equilibrio, colla sinistra cerca d'appoggiarsi sulla rupe. Teseo ha afferrato colla mano sinistra il collo di Scirone, nella destra mancante vibrava verosimilmente la spada.

4) *Teseo e la scrofa di Crommio.* La scrofa balza contro Teseo da sinistra ponendo le sue gambe anteriori sulla coscia destra dell'eroe. Teseo, vestito colla clamide, teneva l'arma nella mano destra alzata ora mancante; il movimento del braccio sinistro non può essere stabilito. Del piede sinistro sussiste la traccia; l'avanzo fra il piede destro di Teseo e le gambe della scrofa non saprei spiegarlo.

(sarà continuato) LEOP. JULIUS.

SULLA NECROPOLI DI ORVIETO.

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XLII; tavv. d'agg. K. L).

L'unica scoperta di antichità nelle vicinanze di Orvieto che abbia destato finora l'attenzione generale dei dotti, fu quella fatta nel 1863 di un gruppo di tombe nel Poggio del Roccolo ovvero di Sette Cammine, circa due miglia distante dalla città, e specialmente famose vi sono le due bellissime tombe dipinte illustrate dal ch. conte G. C. Conestabile [1]. Dei sepolcri scoperti molti anni addietro, cioè dal 1830 fin al 1833, sotto la rupe stessa in cui giace la città, troppo poco si tenne

[1] *Pitture murali e supellettili etrusche scoperte presso Orvieto nel* 1863.

conto nel mondo scientifico. Avvenne cotesta scoperta nel costruire la via Cassia, e si trovarono nel luglio 1830 delle traccie di sepolcri etruschi ove la strada, dopo aver disceso « dalla parte di tramontana la rupe tufacea su cui giace la città, comincia a svilupparsi in mezzo alle vigne prima della curva che riunisce la strada con quella che conduce alla pianura presso al fiume Paglia [1] ». Altri sepolcri si scopersero nel condurre a perfezionamento la strada medesima [2] e si proseguirono gli scavi coll'appoggio e sotto la direzione del delegato pontificio monsignor Dipietro [3]. Sulla costruzione delle tombe e sugli oggetti trovativi (vasi dipinti a figure nere e rosse, vasi di buchero, vasi ordinarî, vasi ed utensili di bronzo, lancie di ferro) si diedero esatte notizie nelle sullodate annate del nostro Bullettino. Non si intraprese però allora uno scavo di maggior estensione, nè si tentò di conservare alcune delle tombe rinvenute, la maggior parte delle quali già visitate in antecedenza ed anche devastate, poche intatte. Così pare che presto non rimanesse alcuna traccia superficiale della necropoli, e difatti essa divenne quasi del tutto dimenticata. Qualche scoperta piuttosto casuale era avvenuta di tempo in tempo, scavandosi i massi di tufo che formano i sepolcri, onde servirsene come materiale da costruzione, ma fu solamente negli ultimi anni che si ritornò su questi luoghi e si trassero alla luce molte altre tombe della necropoli medesima. In seguito darò una descrizione per quanto mi sarà possibile accurata di questi nuovi scavi, che ebbi occasione di esaminare parecchie volte sin dal novembre 1875,

[1] Lettera del marchese L. Gualterio *Bull. d. Inst.* 1831 p. 33.
[2] Id. *Bull. d. Inst.* 1832 p. 216 s.
[3] Bunsen *Bull. d. Inst.* 1833 p. 93 ss.

aiutato moltissimo dal sig. ingegnere Riccardo Mancini, al quale si deve il primo impulso a così importante scoperta ed in gran parte anche la sollecita continuazione dei lavori di scavazione. Debbo alla di lui gentilezza molte e pregevolissime notizie intorno all' andamento della scoperta medesima, nonchè agli oggetti trovati.

Egli, secondo le notizie favoritemi, già sin dal luglio 1872 casualmente aveva scoperto delle tombe vicino alla cava di tufi esistente al Nord di Orvieto presso la rupe su cui giace la città. Varie altre tombe si erano trovate nel terreno del sig. Fiamma, in distanza maggiore dalla rupe scendendo la collina e proprio accanto alla via Cassia. Il ch. Gamurrini, fatto consapevole di siffatte scoperte, l' importanza delle quali non potè sfuggire a quell' illustre dotto, fece praticare a spese della R. deputazione per l'Etruria ulteriori scavi nel terreno Fiamma coll'animo di conservare i monumenti tanto importanti per la storia dell'Etruria antica. Sin dal 23 gennaio 1874 però il sig. Mancini ebbe la fortuna di scoprire altre tombe meglio conservate nel proprio terreno posto sempre al Nord di Orvieto, nella contrada detta del Crocifisso del Tufo, fra il crocifisso medesimo e la via Cassia. Giacchè queste tombe, benchè anch' esse danneggiate dal tempo, si poterono ristaurare con piena certezza e più facilmente, così si lasciò il ristauro di quelle del Fiamma e si dissotterrarono pienamente le 18 tombe del terreno Mancini facendo, sempre a spese del R. governo, gli opportuni lavori per il ristauro e la conservazione delle medesime. Intanto il sig. Mancini continuò a scavare e si venne alla scoperta di molte tombe nel terreno attiguo, tanto scendendo la collina verso Nord-Est fino alla via Cassia – una fila di otto tombe si trovò anche dentro lo spazio circoscritto dalla curva che fa la medesima –

quanto più presso alla rupe, cioè al Sud e Sud-Est dalle tombe conservate. Anche il sig. Braccardi, il cui terreno confina con quello del sig. Mancini dalla parte di Est, dopo i risultati felici ottenuti da quest'ultimo fece gli scavi con uguale successo. In tutto le tombe scoperte son più di cento, tuttora però, come dissi, non rimangono visibili che quelle ristaurate per cura del R. governo; altre più vicine alla rupe non sono state mai disotterrate, ma bensì trovate e frugate per mezzo di pozzi e cunicoli: la maggior parte, dopo esser visitate, sono state ricoperte di terra, onde coltivare di nuovo il terreno, e così non ne rimane traccia alcuna visibile. Delle tombe ristaurate sul terreno Mancini furono eseguiti, per cura del R. governo e durante i lavori stessi del ristauro, disegni accuratissimi dal valente architetto Sikkard. Dall'insigne liberalità dell'illustre senatore Fiorelli l'Instituto ottenne il permesso di far copiare i più importanti fra questi disegni e di pubblicarli sull'annessa tav. de' Mon. XLII. Vado ancora obbligatissimo al sig. Sikkard stesso, il quale gentilmente mi ha favorito molte notizie e schiarimenti in proposito, nonchè all'egregio ingegnere cav. Bongiovannini per simili notizie intorno alle tombe del terreno Fiamma ed alcune del terreno Mancini disegnate da lui per il R. governo. È sommamente da deplorarsi che non si poterono prendere disegni ugualmente esatti di tutte le tombe della necropoli man mano che esse vennero scoperte. Così è diventato impossibile – ciò che pure sarebbe stato di non lieve interesse – di farne una pianta generale che avesse potuto dare un' idea chiara del numero delle tombe, della loro disposizione, della direzione e dell'intreccio delle strade. Mancano pure notizie esatte, prese durante lo scavo, intorno al contenuto delle singole tombe ed ai fatti particolari

osservativi (notizie, la cui immensa importanza scientifica vien nuovamente rilevata dalle splendide publicazioni del Gozzadini e dello Zannoni). Alcune osservazioni le ho potute fare io stesso assistendo in persona e per varie riprese agli scavi, pel resto ho dovuto valermi delle notizie riferitemi a memoria dal sig. Mancini dietro le mie domande. Non ne riporterò qui, che quelle che mi furono fatte in maniera affatto decisa e che debbo ritenere del tutto autentiche.

Passando ora alla descrizione della necropoli, mi riferisco in primo luogo alle tombe conservate ed annoterò in appresso le particolarità e le differenze osservate nelle altre. Dalla pianta A nella parte superiore della tav. de' Mon. XLII [1], si rileva che diciotto sono le tombe attualmente in piedi e che esse formano due strade parallele dirette incirca da Sud a Nord, ed una terza traversale (da E. ad O.). Quelle proseguivano tanto verso N. quanto verso S., questa solamente verso Est. Dieci delle tombe (n. VIII-XVII) toccandosi sempre due coi muri di dietro, sono riunite ad una specie di isola con due facciate spettanti le due strade principali, che proseguiva verso Nord, mentre dall'altra parte confina colla strada traversale. Un' altra isola simile più piccola pare che abbia esistito verso Nord con una facciata sulla strada traversale. Ne è in piedi solamente la tomba XVIII, delle due confinanti vi sono rimasti soltanto pochi blocchi, e le tre tombe corrispondenti son indicate per semplice congettura. Di più vi sono sulla strada traversale gli avanzi di un'altra tomba, la quale probabilmente formava pure il canto di un' isola che proseguiva verso

[1] La scala è di m. 0,01 per 1 m.; quella delle fig. B', C' e D' di m. 0,02 per 1 metro.

Est. E nella strada inferiore dirimpetto alle tombe XVII e XVI è conservato un muro che formava la parete di dietro di altre due tombe distrutte; che avevano l'ingresso dalla parte di Est. Di tombe corrispondenti a I-VII della nostra pianta (che dovrebbero avere l'ingresso da Ovest) non si è trovato traccia sicura. L'orientazione delle strade è abbastanza inesatta, specialmente la strada principale superiore si scosta molto dalla linea S-N, nè con maggior regolarità ed esattezza son disposte le singole tombe, stando l'una più avanti, l'altra più addietro, invece di formar colle facciate una sola linea, nessuna poi sta dritta sulla linea della strada. Una simile irregolarità esiste anche nelle piante, le quali mai son formate ad angolo retto, differendo invece più o meno considerevolmente la lunghezza delle pareti corrispondenti[1] (fino a 18 centimetri nella tomba III). Consiste ogni tomba in una piccola anticamera per lo più cuneiforme in maniera, che la parte esterna sia più larga (talvolta si trova anche la forma opposta [XIII. XIV], e mentre generalmente la lunghezza oltrepassa la larghezza, nella tomba V questa è maggiore di quella: m. 0,98 su m. 0,86 [0,94] di lungh.) e nella camera sepolcrale stessa di forma irregolare bislunga; le dimensioni, notate sulla nostra pianta, variano fra i m. 2,97 (3,04) × 1,86 ed i m. 3,77 (74) × 2,03. Ogni tomba conteneva due banchini, fatti con lastre di tufo, ma che nella maggior parte delle tombe si trovavano più o meno frammentati nel momento della scoperta, ed in questo stato si vedono disegnati nella nostra tavola. I meglio conservati mostrano il solito guanciale, rilevato

[1] Tale strano fatto trova riscontro in molte altre opere architettoniche etrusche; anche nelle più splendide tombe, p. e. nella Grotta de' bassi rilievi ed in quella de' Tarquinii a Cerveteri, regna la medesima irregolarità dell'architettura.

all' estremità ove si doveva trovare la testa del cadavere deposto. Le tombe son costruite a doppie pareti consistenti in grossi blocchi di tufo lasciati rozzi nella parte non visibile; lo spazio fra una parete e l'altra veniva riempito di terra e di rottami di tufo. Riposano le pareti sopra fondamenti abbastanza deboli, consistenti per ciascuna parete in una fila di tufi irregolari, mescolati ad altri più piccoli. Il suolo delle camere sepolcrali vien formato da uno strato di creta. La costruzione interna delle tombe si rileva dalla figura C[1] che rappresenta uno spaccato traversale della tomba XVII. Le lastre del muro interno, cioè dalla quarta fila in poi, vanno sempre sporgendo indentro, fin che vengono unite da un' altra fila di lastre incastrate come a cerniera nei tufi dei due lati opposti e che forma come la chiave di questa falsa volta. Le lastre componenti la medesima, in numero di quattro, hanno la parte sporgente tagliata in modo, che il margine superiore rimane rettangolare, il resto forma una linea obliqua leggermente curvata. L'ultima fila, onde ricevere le lastre componenti la chiave della volta, ha il margine superiore tagliato obliquamente (in senso opposto al taglio della parte inferiore). Essendo poi le tre file perpendicolari composte di lastre molto più grosse di quelle della volta, l'altezza di questa è sempre alquanto inferiore a quella delle pareti perpendicolari. In totale l'altezza delle camere varia fra m. 2,58 (VI) e m. 3,27 (XVI), come risulta dalle misure notate sulla tavola (B). I muri esterni si alzavano fin sopra la chiave della volta ed incirca al livello esterno della medesima avevano una cornice quadrata sporgente nelle facciate che davano sulla strada. Questa cornice però è conservata solamente nella facciata principale della tomba XII, ed in parte in quella della tomba XVII,

nonchè nelle facciate laterali di queste due tombe e nella parete di dietro che sta dirimpetto alle tombe XVII e XVI. Sopra la cornice vi era un'altra fila di lastre (conservata nella tomba XII). Lo spazio interno fin a quest'ultima fila di lastre dei muri esterni era pure riempito di terra e di tufi frammentati. Le pareti esterne della maggior parte delle tombe (non di tutte) hanno anche la prima fila di lastre (dall'antico livello della strada) alquanto sporgente, e che forma così una specie di zoccolo. – In tutte le tombe questa prima fila è stata lavorata sul posto stesso fin al livello antico della strada, la parte sottostante al medesimo è lasciata rozza. Siccome le strade odierne stanno più basso del livello antico, così questo si conosce ancora dalla linea dei tufi non lavorati (v. la veduta D della strada principale inferiore colle tombe XVII-XIII, e della traversale colle tombe XVIII e II). La configurazione di questo livello antico nei due lati della strada superiore vien dimostrata mediante uno spaccato traversale per le tombe I–VII e XVIII, XI–VIII nella parte inferiore, C, della nostra pianta (la linea punteggiata x-x^1 indica il livello antico). Se ne rileva indubitatamente che le strade non erano mai livellate nè in uno stato da servire di facile passeggio come nei camposanti moderni e che le tombe si adattavano all'andamento naturale del terreno. Esse erano sempre semi-sotterranee e si costruivano ora a maggiore ora a minore profondità sotto il suolo. Il sistema di chiusura delle tombe vien illustrato mediante gli spaccati longitudinali della parte dinanzi delle tombe I–XVI (*B*) ed uno spaccato completo della tomba XVII (*B'*) disegnato in doppia scala. La porta interna delle tombe stando più basso dell'esterna, per pareggiare questa differenza il soffitto dell'anticamera è fatto a gradini (esso consiste

di due, qualche volta anche di un blocco, eccettuati gli architravi delle due porte); il suolo non è spianato affatto nè munito di gradini per scendere. La porta interna ha una soglia nelle sole tombe I e II, tutte le tombe ne avevano una [1] davanti alla medesima, posta un poco più in alto e rozzamente lavorata (*b*). Essa era destinata a ricevere la lastra di chiusura (*a*) appoggiata esteriormente alla porta interna. Uguale soglia, ancora più in alto, si trovava sotto la porta esterna (*c*). L'anticamera, fin al livello della strada, era riempita di terra, la porta esterna chiusa mediante un muro a secco (*d*). Occorreva però di riaprire la tomba per deporvi un secondo cadavere ovvero le ceneri di altri morti, ed a questo caso già si provvide nella costruzione mediante una, due o tre lastre considerevolmente sporgenti (sotto il livello antico della strada), poste ad ogni lato della porta (*e*). Per poter vuotare cioè l'anticamera previa la decomposizione del muro a secco (*d*) si doveva far un taglio obliquo nel terreno della strada. Le lastre descritte (*e*) impedivano che, facendosi quest'operazione, la terra non cascasse dentro dai due lati. Vuotata poi l'anticamera, la lastra *a* si poteva far discendere all'infuori e veniva ad appoggiarsi alla soglia *c*, come è dimostrato nella figura B[1]. Allora senza nemmeno cavarla fuori interamente si poteva entrare nella tomba.

Sopra ogni tomba si trovava un cippo, dei quali un grandissimo numero, e di varie forme, venne alla luce, il più delle volte naturalmente spostati e buttati giù, qualcheduno però ancora sopra la rispettiva tomba.

[1] Non in tutte conservata. Nella tomba II la soglia della porta interna sporgente in fuori serviva anche a ricevere la lastra di chiusura.

Siccome mancano assolutamente gli avanzi di lastre che avrebbero formato il tetto delle tombe, così è molto probabile che esse fossero coperte semplicemente di terra colla pendenza voluta per mandar via le acque, senza che il terreno stesso venisse danneggiato dalle medesime. Lo schizzo *E* rappresenta una tomba colla copertura ristaurata in questo modo.

La poca solidità dei fondamenti (v. sopra) assieme colla mancanza di livellamento delle strade certamente fu la principale cagione della rovina di tante tombe. Il terreno argilloso cioè, impregnato delle acque che venivano giù dalla rupe, si dissolveva a poco a poco verso la pianura e per conseguenza fece inclinare le tombe verso la rupe. Cotesta inclinazione l'hanno sofferta anche le tombe che per tanti secoli sono rimaste in piedi, e furono necessari ampî ristauri e provvedimenti onde salvarle dal pericolo imminente di ruina. Quelle tombe poi che stanno più vicine alla rupe stessa, si trovano in profondità assai maggiore sotto la superficie odierna del suolo, essendo ivi il medesimo considerevolmente innalzato mediante i rottami buttati giù continuamente dalla città, sin dalla distruzione della medesima nei tempi antichi. I sepolcri situati più in basso invece, siccome stanno a minor profondità sotto il suolo, erano maggiormente esposti alla predazione, e difatti in genere essi sono più distrutti dei primi. Mentre anche questi per lo più si trovano colla volta almeno parzialmente franata, gli altri ben spesso ne sono privi affatto (essendo i tufi sempre ricercati come materiale da costruzione) e non consistono più che in quattro pareti più o meno alte, ripiene di terra.

La differenza più grande che esiste fra le tombe descritte e le altre, è che alcune fra queste sono a due

camere sepolcrali in communicazione fra loro mediante una porta. Secondo le notizie raccolte da me le tombe di tal guisa non si sarebbero incontrate in istretta vicinanza della rupe. Se ne rinvennero però molte alla medesima distanza delle tombe conservate, ad Est da queste ultime. Ma anche fra le tombe distanti molto più, benchè la maggior parte di esse siano costruite a doppia camera, se ne sono trovate altre ad una camera sola, in certi siti anzi predomina la maniera più semplice; così fra le nove tombe del terreno Fiamma per esempio una sola è a doppia camera, otto sono a camera semplice. In generale è probabile che ambedue i sistemi si adoperavano contemporaneamente, secondo il gusto e la fortuna dei possessori. In genere le tombe formavano delle strade simili alle descritte e che si riconoscono ancora sul terreno Braccardi ed in altri punti; una tomba però fra quelle oramai ricoperte di terra (ad Est dalle conservate) secondo i disegni del sig. Bongiovannini si scostava molto da siffatta regolare disposizione, e di più aveva le pareti semplici, mentre tutte le altre, per quanto mi è stato riferito dallo stesso signore e dal sig. Mancini, sono costruite a doppie pareti[1]. Il sistema delle volte era lo stesso in tutte le tombe, come si rileva dai tufi tagliati nella maniera descritta che si vedono cogli altri estratti dalle tombe ora ricoperte. Una delle tombe del terreno Braccardi si distingue per una cornice più complicata del solito, e che si avvicina

[1] Secondo il marchese Gualterio invece le tombe scoperte nel 1830 sarebbero state costruite ora ad una sola fila di lastre grosse 60 centimetri, ora a due, se la di loro grossezza era minore. Nelle tombe conservate il sig. Sikkard mi asserisce che la grossezza delle lastre non oltrepassa mai i m. 0.25 a 0.30, mentre la lunghezza non di rado oltrepassa un metro.

alla forma ovvia nei sepolcri di Castel d'Asso. Comincia cioè con una specie di guscio che sostiene un toro diviso da un altro simile mediante un trochilo. Un altro trochilo porta la fascia coronante più bassa di quelle di Castel d'Asso. Anche questa differenza certamente si spiega piuttosto dal gusto e dai mezzi del possessore, anzichè faccia supporre che la tomba sia di epoca più recente, ciò che tanto meno si può ammettere, perchè essa è situata molto vicino alla rupe e circondata da tombe colla solita cornice semplicissima. Un' altra particolarità si è osservata in due delle tombe che stanno fra la curva della via Cassia. Vi si trovarono sotto il suolo alcuni tubi di terracotta traversanti la tomba in senso obliquo ed inclinati a misura della pendenza del terreno; evidentemente essi non possono aver avuto altro scopo che di mandar via le acque che avrebbero potuto entrare nelle tombe. Nessun' altra traccia di un simile sistema si è trovata però nel resto della necropoli.

In quanto alla disposizione degli oggetti dentro le tombe, essa si potè costatare solamente in quelle poche che si trovarono meno danneggiate, la massima parte avendo la volta franata e per conseguenza gli oggetti schiacciati e spostati. Mi viene riferito che in generale i vasi più fini si siano trovati sotto i banchini, sui quali riposavano i cadaveri, i vasi di buchero più grossi lungo la parete libera. Le tombe dell'isola Mancini conservano tuttora nelle pareti i buchi fatti dai chiodi che una volta sostenevano vasi ed altri oggetti secondo l'uso spesso osservato nell'Etruria ed in altri paesi antichi. Dei cadaveri deposti pochi avanzi vi sono rimasti a cagione dello stato infelice delle tombe: alcuni cranî intatti si conservano nel museo Faina e dal

sig. Mancini [1]. Unitamente al sepellimento si usava anche la cremazione dei cadaveri, essendosi trovate nelle tombe pure delle ossa cremate, generalmente sparse nella terra. Un'urna di bronzo, della quale parlerò in seguito, si trovò intatta in una delle tombe Braccardi (ad una camera) col suo contenuto di ossa cremate ed un dado; nello stesso terreno si trovò un vaso a f. nere di disegno piuttosto rozzo, contenente delle ossa.

Solamente nelle tombe situate dentro la curva della via Cassia vennero scoperti frammenti di urne cinerarie, alcuni di marmo oppure alabastro, altri di tufo che conservano sulla parte esteriore un intonaco di colore giallastro, sul quale forse una volta si trovavano dei dipinti. In una di queste tombe si trovò in presenza mia nei primi del novembre 1876 una simile urna quasi intatta e frammenti di una o più altre, tutte di una pietra grigiastra, dall'illustre mineralogo prof. Strüver, al quale mostrai uno dei detti frammenti, dichiarata per *trachite* [2]. Quest'urna è di forma bislunga (di m. 0,46 × 0,26) alta m. 0,29 ed ha il coperchio a schiena alto m. 0,07. È liscia, solamente sui quattro lati si vedono dei rettangoli incavati, e nei frontoni del coperchio dei triangoli corrispondenti alla forma del medesimo. I margini tanto dell'urna che del coperchio originariamente erano adorni di lembi dipinti in rosso,

[1] La straordinaria quantità di piccoli chiodi di bronzo, ovvia in tutte le tombe, fa supporre che i cadaveri siano stati rinchiusi in casse di legno, oramai totalmente consumate.

[2] Di questo materiale dev'essere stata anche l'urna simile trovata in una tomba scoperta nel 1880 e dichiarata dal march. Gualterio « *di peperino o forse meglio di pietra arenaria* » *Bull. d. Inst.* 1831 p. 35. Difatti anche le urne scoperte nuovamente ad Orvieto si dissero essere di peperino. Delle urne quasi uguali, anch'esse con traccie di dipintura, si sono trovate a Roma sull'Esquilino, cf. Lanciani *Bull. Mun.* 1875 (III) p. 46 s.

traccie dei quali si vedono tuttora conservate [1]. Riposano le urne su quattro piedi alti 0,07 e quadrati. Le urne naturalmente si trovarono capovolte e col loro contenuto di ossa sparso nella terra. Nella medesima tomba, come potetti costatare io stesso, si trovarono delle ossa incombuste, ciò che prova che neanche in quelle tombe l'uso di cremare i cadaveri e di deporre le ceneri in urne aveva rimpiazzato il sepellimento, ma che ambedue i sistemi si adoperavano contemporaneamente. Forse i genitori si deponevano in carne, i figli, se non si facevano costruire una tomba apposta, ebbero la sepoltura in cremazione dentro la tomba della famiglia. Debbo menzionare peraltro che in una tomba, alla di cui escavazione potetti assistere io stesso, si trovarono ancora, ed in considerevole quantità, delle ossa di piccoli volatili dentro piatti di buchero; il medesimo fatto mi si dice essere stato osservato anche in altre tombe. Gli avanzi di altri animali però che si osservano nel museo Faina, cioè due zanne ed un dente massillare di majale, due altri più piccoli di un esemplare non ancora adulto, due di cavallo ed un cranio di cane rassomigliante al levriero, provengono da altri luoghi. È certo che si sono trovati anche molti avanzi di animali, ma che non si prese la cura di raccogliere [2].

[1] Forse quei lembi rossi spesso osservati nelle urne si riferivano all'apoteosi del morto come già reputò il Gori s. v. O. Müller, *die Etrusker* I cap. II, 2, 8 p. 348 s. della nuova edizione del Deecke.

[2] Così anche in una tomba di Volterra si trovarono ossa di piccoli volatili e di capre entro piatti: Dennis, *Cities and cemeteries of Etruria* II p. 465 ann. 34 della traduzione tedesca di N. N. W. Meissner, notizia desunta dall'Inghirami, *Mon. Etr.* IV. 90. In due tombe di Vulci ugualmente si trovarono ossa di cavallo e di cane (Dennis p. 282), uno scheletro di cavallo accanto a quello del padrone nella tomba della sedia al monte Abetone presso Cerveteri (*ib.* p. 397), mascelle di cavallo nella tomba del guerriero a Corneto *Mon. d. I.* Xd,

Anche nel piccolo intervallo che divide una tomba dall'altra, talvolta si deponevano delle ossa cremate. Due ritrovamenti in proposito, accaduti fra l'agosto ed il novembre dell'anno scorso (1876), mi vennero indicati in maniera decisa dal sig. Mancini; pure essi si fecero nella sullodata linea di tombe fra la curva della via Cassia. Il primo è di un'*anfora* a fig. nere di tecnica abbastanza rozza e da reputarsi locale. Sul primo lato vi si vede un leone saltante verso s., davanti ad esso un uccello in piedi sul suolo e sotto il leone una foglia; sul rovescio una lionessa a d. coll'uccello e la foglia nella medesima disposizione. Il vaso tuttora conserva il suo contenuto di ossa. L'altro ritrovamento consiste in un'*anfora* con coperchio, a fig. nere e pure di fabbrica locale. Vi è rappresentato un giovane a cavallo, sul rovescio due giovani nudi in mosse esagerate. Unitamente all'anfora si trovarono due boccali, nonchè undici altri vasi di buchero tra coppe e piatti. In una coppa (a due manichi) si trovò un arnese singolarissimo di ferro. Rassomiglia assai ad una piccola sega essendone dentato un pezzo, l'altro liscio potrebbe esserne il manico. Evidentemente l'arnese è stato rotto apposta ed i due pezzi involti in una benda di stoffa [1].

Ugualmente nello spazio intermedio di due tombe

17. 18. Questi esempi si potrebbero senza dubbio aumentare moltissimo, se tutti i casi simili fossero stati diligentemente osservati e pubblicati. Quanto commune debba esser stato presso gli antichi Etruschi l'uso di deporre nei sepolcri animali o gli avanzi di essi, lo prova il capitolo « Fauna della necropoli » presso Gozzadini, *Di un'antica necropoli a Marzabotto* p. 68 ss.

[1] Delle seghe simili, ma di bronzo, si sono trovate negli scavi Arnoaldi a Bologna, due di esse di foggia un po' differente, contorte, l'una anche spezzata a mezzo prima di esser deposta. Gozzadini, *Scavi archeologici f. d. sig. Arnoaldi-Veli* tav. IX, 9 e X, 5 p. 64 s.

si è trovata qualche piccola urna di tufo d'un solo pezzo, destinata a ricevere delle ossa, e forse anche un'altra anfora a f. nere della solita tecnica dei vasi cosidetti buoni colla lotta di Ercole con il leone Nemeo e con dentro delle ossa cremate.

Finalmente debbo accennare un terzo modo di seppellire che si trova adoperato nella necropoli. Nelle strade cioè della medesima, ed a poca profondità sotto il suolo antico, si sono trovati alcuni cassoni di tufo con un sol morto dentro ciascuno. Uno, di fanciullo, è stato trovato all'angolo Nord-Ovest dell'isola Mancini nel punto (*w*) segnato sulla nostra pianta ed assai più sotto il piano della strada; sta tuttora al suo posto, ricoperto nuovamente di terra. Esso è di un sol pezzo di tufo, liscio, col coperchio a pinacolo e col solito guanciale rilevato nell' interno (lungo nell' interno m. 0,73, largo 0,32, alto all'est. m. 0,28, il coperchio 0,25). Altri cassoni simili ma più grandi e composti di varie lastre di tufo si son trovati in diversi punti della necropoli tutti senza il coperchio, che probabilmente però vi era anticamente [1]. Oltre le ossa componenti lo scheletro, più o meno conservate, in questi cassoni si trovarono anche – sempre dietro le notizie del sig. Mancini – delle ossa bruciate « entro vasi piuttosto grandi di buchero, raramente entro vasi dipinti rozzi ». In una strada al Sud dalle tombe conservate e più vicino alla rupe si scopersero quattro di questi cassoni, regolarmente disposti due per due e precisamente davanti alle porte di altrettante tombe. Essi dunque sono stati costruiti dopo le tombe, ma in genere nella medesima epoca, come risulta anche dal contenuto simile

[1] Simili si trovarono pure a Roma sull'Esquilino. *Bull. Mun.* 1875 p. 47 s.

ma piuttosto povero, ciò che fa nascere l'ipotesi, essere sepolti i servi addetti alla famiglia cui apparteneva la tomba. In un punto poi a Nord-Est dalle tombe conservate vi erano tre cassoni più piccoli, lunghi inc. m. 1 e larghi 0,65, disposti in linea dritta, anch'essi composti di blocchi, ed in coerenza l'uno coll'altro, in modo che un blocco solo – della forma di T secondo le notizie del sig. Mancini – serviva di parete a due cassoncini. Naturalmente essi erano destinati per le ossa combuste, essendo troppo piccoli per ricevere un corpo umano. In uno di essi si trovò il vaso a f. gialle, di stile più libero degli altri vasi e ricordante quello dei migliori vasi della Magna Grecia (n. 32); inoltre vi furono i soliti vasi di bucchero ed altro vasellame rozzo.

È certo che tanto cassoncini simili ai descritti, quanto cassoni più grandi esistevano in maggior numero nella necropoli e che se ne sono anche trovati di più; mi sono limitato però a rilevarne quei, il cui posto e contenuto mi venne indicato in maniera decisa dal sig. Mancini.

Ecco quanto ho potuto raccogliere intorno alla disposizione delle tombe, alla loro costruzione ed ai diversi altri modi di seppellire che si osservano nella necropoli; resta di aggiungere poche parole sulla estensione della medesima. Scavi regolari si sono fatti finora solamente al Nord della città ed ivi si è verificata l'esistenza di uno spazio abbastanza lungo ma piuttosto ristretto in larghezza (scendendo la collina) coperto di sepolcri (aggiungendo alle tombe nuove le notizie di quelle scoperte negli anni 1830-1833, situate, secondo la descrizione, ad Est delle prime). È assai probabile però – come già asserì il marchese Gualterio *Bull. d. Inst.* 1832 p. 217 – che sepolcri simili

esistano non solamente tutt' intorno alle mura della città, ma anche scendendo la collina fin al pie' di essa, e che si abbia dunque ad Orvieto una necropoli delle più vaste.

Prima di passare alla descrizione degli oggetti trovati nella necropoli debbo ragionare brevemente delle

Iscrizioni ovvie su tombe e cippi della necropoli.

Quattordici delle diciotto tombe conservate hanno iscrizioni scolpite negli architravi delle porte esterne in lettere grandi da m. 0,09 fin a m. 0,23. Una di quelle iscrizioni è frammentata e mancante del principio. Ve ne sono inoltre due nel terreno Braccardi, ed una nel terreno Mancini (trovata nel settembre 1876) tutte e tre ancora al loro posto. Un'altra trovata prima delle tombe conservate ed appartenente ad una tomba rovinata fu trasportata nella fabbrica del duomo, ove tuttora si conserva. Ivi si conservano ancora i pochi cippi con iscrizioni trovati negli scavi Mancini. Delle tredici iscrizioni complete appartenenti alle tombe conservate si presero disegni dal sig. Sikkard, riprodotti con alcune rettifiche fatte dopo ripetuto esame degli originali sulla tavola d'agg. K come facsimili fedeli di così importanti monumenti epigrafici. Le trascrivo qui [1], aggiungendo le altre sopranominate iscrizioni [2].

[1] Le cifre romane si riferiscono alle rispettive tombe della nostra pianta.

[2] Delle iscrizioni 1-14 e 18 ne tenne conto il ch. Deecke nella nuova edizione del libro di K. O. Müller, *Die Etrusker* Stuttgart 1877 I Beilage II (*sopra le iscrizioni sepolcrali etrusche*); in alcuni nomi ove la sua lezione differisce dalla mia posso accertare la giustezza di questa dopo ripetute esame.

1. (III) ƧAꟽƎΘAPAAIΘAPAIꟽ
2. (IV) ƧAꟽIƧIA⅃ꞀAƧIꟼA⅃Iꟽ
3. (V) ƧƎTAIꟻAꓘƧƎↃꟼAꟽAꟽIꟽ
4. (VI)[1] ƧƎ↓YAƧVꟼƎ>Y◇Iꟽ
X X
5. (VII) ƧAꟽAꟽAAIΘᗡA⅃Iꟽ
6. (IX)[2] ƧAꟽƎ>ƎTAƧƎIᐊVꞀƧIꟽ
ᗡ ✝ ✝ ⊥
7. (X) ƧAꟽVƧAƧƧƎ⅃IꟻAIꟽ
8. (XI) AIHꟽIꟽᗡIΘƧAI⅃Ǝ⅃ƎꟻIꟽ
9. (XII) IΘVMƧAꟼVΘA⅃ƎTƧƎꓘᗡA⅃Iꟽ
10. (XIV)[2] ƧƎI⅃ƎΘƎꟻTƧƎ>ꟼAꟽAꟽIꟽ
11. (XV) ƧƎIꟽITA⅃ : ƧƎIƧV↓VA⅃Iꟽ
12. (XVI) ƧAꟽƧAIꟼTƧƎↃꟼAꟽAꟽIꟽ
13. (XVII) ƧAꟽIꞀYꟼƧAI◇ꟼA⅃Iꟽ
14. (XVIII)[4] ƧAꟽƎ>ᐊƎꞀ|

Sul terreno Braccardi[5]:

15. ƧAꟽƎꟽAᗡTƧAIOᗡA⅃Iꟽ
16. ƧƎ⅃>ƧVᗡVO⅃Ǝꟻ·ƧAꟽƎ↓⅃VB:AIOᗡA⅃Iꟽ

Sul terreno Mancini al Sud delle tombe conservate:

17.[6] ƧAꟽ⅃ƎIVꟽƧVꟼVΘ⅃ƎꟻIꟽ

Nell'opera del duomo:

18.[7] /AꟽIƧᗡƎA⅃AIΘꟽAᗡAIꟽ

[1] Deecke l. c. p. 489 *anches*.

[2] Deecke l. c. p 489 *atacenas*.

[3] Deecke p. 490 tveϑli invece di tveϑeli.

[4] Deecke p. 489 *vercenas*.

[5] Pubblicate: *Notizie degli scavi* 1876 p. 54. Deecke, nel nuovo periodico del Bezzenberger: *Beiträge zur Kunde der indogerman. Sprachen* I n. II e III p. 96 ss.

[6] *Notizie degli scavi* 1876 p. 136.

[7] Il secondo nome è letto dal Deecke *Beiträge* p. 96 n. 4 *Hersina*, dal Corssen *Sprache der Etr.* II p. 619 *Aersina*, la prima lezione meglio si adatta agli avanzi di lettere ovvie sulla lapide (si veda anche il nome simile su di un cippo p. 116 n. 3). Essa al fine è rotta e così è probabile che ivi abbia esistito un Ƨ.

Le iscrizioni, fuori di due, mancano di interpunzione nè le singole parole sono divise una dall' altra mediante uno spazio. Nell'iscrizione 11 si vedono due punti tra il primo ed il secondo nome, nell' iscr. 16 vi è la medesima divisione fra il primo ed il secondo nome, dopo quest' ultimo essa consiste in un punto solo. Le forme delle lettere son poco costanti (v. la tav. d'agg.): l'*a* ha ora la forma più arrotondata, ora l'angolosa; lo stesso vale del *c*; del *r* si trovano cinque forme diverse: P (II) ꓤ (XIV. XVII) ꟼ (IV. VI. VII. XII. XVI. 17) D (XI. 15. 16. 18) ◁ (IX); due del *s*: Ꜫ (II. X. 18) e ꙅ anche tutte e due nella medesima iscrizione (XIV); il ϑ ha la forma rotonda (II. VII. XII XIV. 17. 18) o l'angolosa (VI. XVII), sempre con un punto in mezzo, fuori delle due iscrizioni sul terreno Braccardi ove egli manca (15. 16).

La struttura è la medesima o molto simile in tutte le iscrizioni. Tutte principiano colla parola *mi* interpretata nuovamente e con ragione come: *sum* (contro il Corssen che la volle = *me*) dal ch. Deecke, *Etrusk. Forschungen* I p. 54 s. (v. anche id. *Beiträge z. Kunde d. indog. Spr.* p. 94). Segue il prenome ed il nome di famiglia, generalmente ambedue in genitivo. Fra quelli sono specialmente interessanti [1]: *Avile* (gen. *Aviles*) masc. in n. X e *Aranϑia* (gen. *Aranϑial*) fem. in n. 18, o senza n: *Araϑia* (II) come forme più antiche dei nomi tanto comuni in Etruria *Avle* ed *Arnϑia* (masc. *Arnϑ*) v. Deecke, *Müllers Etrusker* I p. 443 s. 445 s. Manca il prenome nell' iscrizione frantumata 14 (XVIII). Otto tombe appartengono a donne (II. IV. VII.

[1] In genere rimando i lettori alle osservazioni del Deecke, che accompagnò la lista dei nomi etruschi *Die Etrusker* I Beilage II A *Prenomi* p. 443-474 e B *Nomi di famiglia* - 489, C *Cognomi* - 502, D *Parole riferibili ai diversi gradi di parentela*.

XI. XVII. 15. 16. 18) il cui prenome si legge in genitivo nelle iscrizioni XI. XVII. 15 18; in nominativo nelle altre. Aggiunto vi è in generale il nome del marito in genitivo, in una iscrizione (XI) il proprio nome di famiglia (derivato da quello del padre colla terminazione femminile Deecke *Etr. Forsch.* I p. 17) in nominativo. In n. 16 dopo il nome del marito si legge ancora un prenome mascolino in genitivo: *Velϑurus* (nom. *Velϑur*) con il suffisso *cles*, il quale (nom. *cle*), secondo la sagace interpretazione del Deecke *Beitr. z. Kunde* etc. n. III p. 97 ss., sarebbe equivalente a *clan*, il cui *a* nella flessione si cambia in *e*, cosicchè *Velϑuruscles* significherebbe: *del figlio di Velϑur* (da riferirsi al nome del marito: *Hulchena*). Sulla tomba XII si legge infine dell' iscrizione ancora la parola s'uϑi = tomba. In una tomba (IX) finalmente sotto l'iscrizione è ancora l'indicazione dell'età raggiunta dal morto: LXX r(il) = septuaginta annos. Resta indeciso se la medesima spiegazione si possa adottare per le due cifre sottostanti all'iscrizione 4 (VI), mancandovi la sigla per ril, e ricorrendo le medesime cifre anche in altre tombe prive d'iscrizioni, con significato diverso (vedi sotto). Siccome ogni tomba porta scritto un solo nome, mentre vi erano dentro costantemente due banchini, così è probabile che dei due conjugi, il superstite abbia fatto mettere il nome del primo defunto sopra la porta della commune tomba, e corrisponderebbe all'onorata posizione che le donne godevano presso gli Etruschi la supposizione, che anche morendo prima la moglie, il nome di lei sola abbia avuto quest'onore.

Noto ancora che sull'architrave della tomba II a destra dell'iscrizione (di chi guarda) si vedono le traccie di altre lettere più grandi, cancellate già anticamente, sia per rimpiazzare l'iscrizione ivi esistente prima di

quella che vi si legge ora, sia – ciò che mi pare più probabile – per correggere uno sbaglio dello scarpellino.

Nessun' iscrizione si è trovata finora negli scavi nuovi su tombe a due camere, ma ciò forse si deve attribuire unicamente allo stato, come dissi, molto più rovinato di queste tombe, le quali quasi mai hanno l' architrave della porta conservato. L' iscrizione menzionata dal Gualterio *Bull. d. Inst.* 1831 p. 33 pare peraltro che abbia appartenuto ad una tomba a doppia camera. Alcune tombe che mancano di un' iscrizione sull' architrave della porta ne avevano bensì una sul cippo che coronava il tetto. Ecco quei trovati negli scavi nuovi:

1. AЧV↓ϟƎAΘVᛘA◁

cippo tondo di trachite nell' opera del duomo, trovato sopra la tomba I. La prima lettera non è intatta *Ramuϑa* è il prenome (Deecke *Müllers Etr.* Beilage II p. 468) *Eschuna* il nome di famiglia della morta.

2. ib. Cippo acuto, intorno alla punta:

ƎЧ≀A>

Deecke, *Beiträge* p. 101 n. VI spiega *Casne* come nome mascolino di famiglia.

3. ib. simile:

≀V≀◁Ǝ⊟ : I◈◁Aᒧ

Deecke l. c. p. 101 n. V. Prenome di donna *Larϑi* in nominativo con aggiunto il nome del marito: *Herse* o *Hersu* in gen.

4. Dal sig. Mancini, di forma quadrata. L' iscrizione è scritta ad angolo retto in modo che principia dalla parte di sotto e che il secondo I sta precisamente nell' angolo

≀AЧƎI◇VMAI◇ᗡAᒧIᛘ

Deecke l. c. p. 93 s. n. I. L'iscrizione nella sua struttura è identica a quelle delle tombe, contiene un nome femminile: *Lar𐌈ias'* (nom. *Lar𐌈ia*) ed il nome di famiglia del marito *U𐌈ienas* (nom. *U𐌈iena*), ambedue in genitivo,

5. Cippo trovato presso S. Giovanni, di forma acuta; con l' iscrizione attorno alla punta

ϨИꓷVT : ƎTAИ>Ǝ : ƎTIT

Copiato da me presso il sig. Mancini. v. *Notizie degli scavi* 1876 p. 36. Deecke, *Beiträge* p. 100 n. IV. Contiene un prenome *Tite*, il nome di famiglia *Ecnate* ed un cognome *Turns*.

Debbo accennare finalmente che anche sulle tombe di Orvieto si trovano delle lettere e cifre sparse qua e là, simili (nell' uso) a quelle osservate sui muri di Servio ed altrove [1]. Lascio da parte alcune linee più o meno regolari, che facilmente possono esser prodotte da colpi di piccone nello scavare le tombe, o anticamente lavorando le pietre, e mi limito a trascrivere i segni di forma regolare e ben distinta. Ho trovato due X X sull' architrave (ora spostato) di una delle tombe Fiamma. Una croce dritta ✢ osservai su uno dei tufi della facciata (ma sotto l' architrave della porta, a d.) di una delle tombe che stanno dentro la curva della via Cassia; e lo stesso segno sopra un blocco spezzato provveniente dalla medesima. Un ϟ lo vidi sopra un blocco provveniente da una delle tombe (a due camere) ora ricoperte di terra, ad Est dalle conservate. Nella facciata della tomba II a sin. della porta si vede ᗰ ed a d. ✢. A sin. dell' architrave della tomba IX nella stessa altezza: I\.

[1] Bruzza, *Sopra i segni incisi* ecc. negli *Ann. d. Inst.* 1876 p. 72 ss.

Oggetti trovati nella necropoli.

Mancando, come già dissi, accurate notizie sopra il contenuto delle singole tombe, debbo limitarmi ad una descrizione degli oggetti secondo le diverse categorie di essi, annotando in fine quelle notizie sulle condizioni del ritrovamento che ho potuto verificare personalmente, o che mi vennero riferite in modo da meritar piena fiducia. Debbo premettere che la maggior parte dei detti oggetti è stata conservata alla città patria dallo zelo che nutre per questi studî il conte Eugenio Faina, il quale, possessore d'una numerosa e scelta collezione di antichità (provenienti per lo più dal circondario di Perugia), pensò di acquistare a mano a mano gli oggetti provenienti dagli scavi Mancini ed è riuscito così a formare un museo locale della più alta importanza. Mediante l'insigne liberalità colla quale esso è aperto al publico, ognuno vi può fare uno studio complessivo di tali monumenti formanti un insieme per il luogo del loro ritrovamento, studio che diventa impossibile allorquando, come al solito, gli oggetti vanno qua e là dispersi pel commercio. Altri oggetti ho veduto ancora dal sig. Mancini, nel cui magazzino molti frammenti di vasi dipinti aspettano tuttora di esser ricomposti dalla di lui abile mano. Gli oggetti provenienti dagli scavi Braccardi finalmente potetti osservarli per la gentilezza del possessore nel maggio dell'anno scorso. I vasi dipinti allora erano ancora in frammenti [1]. Nella seguente descrizione gli oggetti, ove non vi è altra nota, intendonsi esistenti nel museo Faina.

[1] Lo stesso vale dei vasi trovati nelle tombe Fiamma, le quali non hanno fornito, per quanto sappia, altri oggetti di qualche importanza.

Non è mia intenzione di darne un catalogo completo, ma di descrivere quei più interessanti, cercando sempre di dare nello stesso tempo un'idea della varietà del contenuto della necropoli.

La categoria più numerosa e più interessante vien formata dai

Vasi dipinti

trovati però, come già si rileva da quanto dissi dello stato delle tombe stesse, tutti - con pochissime eccezioni - in pezzi. Rarissime volte poi si sono trovati *tutti* i frammenti componenti il vaso, fatto osservato già negli anteriori scavi e che il Gerhard (*Bull. d. Inst.* 1831 p. 36, 1) giustamente spiegò colla spoliazione che in periodi diversi hanno sofferto quasi tutte le tombe. Mediante la medesima perfino frammenti dello stesso vaso qualche volta sono stati estratti da diverse tombe, ove erano stati ributtati colla terra dai visitatori anteriori. Molti relativamente sono i vasi ristaurati già nell'antichità mediante i soliti ramponi di bronzo; più strano si è, che molte tazze hanno il margine tagliato tutt'intorno e regolarmente con uno stromento posto nel centro. Questo troncamento senza riguardo alcuno alle figure che adornavano i rispettivi vasi pare che abbia lo scopo di ridare almeno l'aspetto superficiale di incolumità a vasi già rotti da deporsi nelle tombe. Il numero dei vasi dipinti attualmente non si può neanche press'a poco verificare, molti essendo ancora in frammenti; il museo Faina ne contiene oltre un centinaio. È da notarsi che fra quei di maggiori dimensioni (anfore, idrie) prevale di molto la decorazione a figure nere (circa 50 su 6 a f. rosse nella coll. Faina), mentre fra le tazze sono in maggior numero quelle a fig. rosse: osservazione che applicata ad

un numero maggiore di vasi forse potrà acquistare una certa importanza per la storia della pittura vasculare.

Vasi a figure nere.

1. Occupa il primo posto un vaso del cosidetto stile corinzio, quali quasi esclusivamente si trovano a Cerveteri [1]. Ha la forma di un' anfora a colonnette, ossia a bocca di cannone, propria anche ad altri vasi dello stesso stile [2]. Vi è rappresentata sul lato nobile una scena di partenza. Un uomo imberbe vestito di lungo chitone bianco decorato con striscie a guisa di rete e di una clamide rossa sta sopra una quadriga (verso sinistra di chi guarda) reggendo nella destra le redini nonchè il κέντρον. La testa la rivolge indietro ed alza la mano sinistra parlando vivamente ad una donna che gli sta appresso, vestita di chitone bianco e di mantello ricamato, i lunghi capelli contenuti da una benda. Essa sta ad ascoltare colla testa un pochino abbassata. Segue (a d.) un uomo barbato, vestito come quello sul carro e che alza l'indice d. come in atto di esortazione, poi una donna. Una terza donna si vede accanto ai cavalli e davanti ai medesimi un uomo barbato che fa anch'esso col pollice il gesto dell'esortazione. Fra la persona principale (quella sul carro) e la donna si vede al suolo un uccello dalla testa di donna, un altro simile fra i cavalli e l'uomo che loro sta davanti. Accanto alla figura principale si vede ancora un uccello volante verso s. Sul rovescio vi sono i soliti giovani a cavallo, ognuno conducendo un cavallo libero accanto,

[1] Proviene da Vulci il vaso colla partenza di Amfiarao (Monaco n. 151; Overbeck, *Heroengalerie* III 5), da Nola due del museo di Napoli (Heydemann, *Vasensammlungen d. M. n.* n. 683. 685).

[2] Robert *Annali dell' Inst.* 1874 p. 82, inoltre Napoli 683. 685.

simili di scudi e di due lancie, negli intervalli degli uccelli volanti. Sotto quel fregio principale vi è un altro di animali, cioè di pantere e di capri. Su ognuno dei manichi si vedono dipinti due busti di donne in profilo: una veste un chitone bianco con ornamenti a guisa di rete, l'altra un chitone rosso.

In quanto alla spiegazione della rappresentanza principale è chiaro che si tratti della partenza per un'impresa che minaccia pericolo all'eroe che parte: esso a bella posta vien ammonito da' due compagni di desistere dal proposito; per parte sua egli maledice alla donna, che pare lo abbia costretto suo malgrado alla partenza. Fin qui il concetto del nostro quadro si adatta perfettamente al mito di Amfiarao. Si oppone però a questa spiegazione il fatto che l'eroe partente è imberbe. Inoltre egli non è armato, come lo dev'essere chi parte per un fatto d'armi, anzi veste il solito costume degli aurighi, di più la clamide rossa, che per amore di uniformità si è data a tutte le figure del nostro vaso. Sarà lecita da queste circostanze la seguente congettura. L'artista avendo dinanzi agli occhi una rappresentanza della partenza di Amfiarao per isbaglio omise la figura dell'eroe, attribuendo invece all'auriga la mossa caratteristica del primo. Omise pure i fanciulli, i quali nelle rappresentanze autentiche di quella scena mitologica fanno così grande figura. – A tale congettura poco lusinghiera per il valore artistico del pittore ci autorizza anche l'esame stilistico del vaso. Difatti la rigidezza convenzionale, la mancanza di vita nel disegno e di carattere individuale nei singoli personaggi prova con evidenza, che non abbiamo da fare con una composizione originaria, ma bensì con una replica d'un concetto più antico, il cui significato non era più affatto chiaro all'imitatore, il quale invece si contentò

di riprodurne soltanto lo schema generale [1]. Un confronto accurato il nostro vaso lo trova nell'anfora della stessa forma (proveniente da Cerveteri) del museo Gregoriano (II, 23, 1; v. anche 23, 2 che però è molto ristaurato). Anche a questo vaso è propria la mancanza di carattere deciso in quanto al soggetto rappresentato e la rigidezza del disegno. Ambedue i vasi dimostrano invece soverchia accuratezza nell'esecuzione anche dei più minuti dettagli ed una sicurezza del disegno quale non può derivare che da un lungo esercizio. L'argilla finalmente ha un colore più rossastro ed è più fina ed omogenea, la vernice più nera e più lucente che non si trovi nei vasi, che con ragione si reputano veramente antichissimi.

2. Piccola tazza diam. m. 0,085 con ornamenti a scacchiere attorno al margine, di argilla giallastra o piuttosto biancastra. Nell' interno vi sono dipinti due busti di donne una dirimpetto all'altra. Hanno i capelli lunghi contenuti da bende, e dei ricci pendenti accanto agli orecchi, vestono chitoni stretti e riccamente ricamati. La carnagione è dipinta a color rosso, probabilmente perchè si stacchi meglio dal fondo chiaro. Mentre il costume nonchè la capellatura non lasciano alcun dubbio sul carattere femminile di que'busti, gli occhi invece son disegnati nella maniera riserbata alle figure maschie (cioè tondi), sbaglio che basta, assieme col carattere generale del disegno, per dichiarare imitazione posteriore anche questo vaso.

3. 4. Faccio seguire due anfore alte m. 0,36 e 0,38 (forma pr. Jahn, *Vasensammlung Kg. Ludwigs* tav. II n. 40) dello stile chiamato dal Gerhard tirreno-egizio [2]

[1] V. Brunn, *Probleme in d. Geshichte d. Vasenmalerei* p. 28.

[2] V. Brunn, *Probleme* p. 36 (120) ss. Mus. Greg. II, 28, 1 (Caere) e 2 (Vulci).

con tre fregi di animali ognuno. Sul fregio principale soprastante agli altri l'una (3) reca da un lato una rappresentanza oscenissima, dall' altro una scena bacchica, l'altra (4) un combattimento fra cavalieri ed opliti e sul rovescio pure una rappresentanza oscena. Ambedue i vasi portano su di un lato delle iscrizioni in caratteri dell'alfabeto attico antico che non danno alcun senso.

Il resto dei vasi a figure nere non si scosta affatto dallo stile rigido e convenzionale proprio alle altre stoviglie di questa tecnica provenienti dall' Etruria; varia solamente la diligenza e l'accuratezza dell'esecuzione. Noto in appresso quei fra questa categoria che mi pajono recare maggior interesse.

5. Grande anfora alta m. 0,59, disegno accurato. A. Due guerrieri stanno a sedere davanti ad un tavolino basso. L'uno è in atto di mettere sul tavolino una pietra, l'altro (a d.) porge la mano verso il tavolino guardando attentamente al fare del compagno. Si sono levati gli elmi e gli scudi, che stanno appoggiati dietro di loro. Ognuno tiene in mano due lancie. Dietro il tavolino in mezzo ai giuocatori si vedono Minerva e Mercurio. Quella in piena armatura è rivolta verso sinistra ed alza il braccio sinistro (munito di braccialetto). Mercurio in giubba stretta e grembiale, un berretto in testa, munito del κηρυκεῖον, alza la sinistra, rivolto con tutta la figura verso d. Appresso alle figure vi sono delle iscrizioni senza significato.

La spiegazione della nostra rappresentanza è resa difficile dal fatto che essa, come alcune altre fra la numerosa serie di simili, reca una confusione di due tipi originariamente ben distinti [1]. L' uno è di due guerrieri

[1] V. Welcker, *Alte Denkmäler* III p. 3 ss; Roulez, *choix de vases p.* p. 7 ss.; *Ann. d. Inst.* 1867 p. 140 ss.; Klein, *Verhandlungen d. XXIX Vers. deutscher Philologen in Innsbruck*, Leipzig 1875 p. 152 ss.

che si divertono giuocando ad astragali ovvero a dama, seduti tranquillamente davanti ad un tavolino. Nelle rappresentanze della seconda categoria invece la presenza di Atene, rivolta con gesto vivace ed espressivo verso uno dei giuocatori, dimostra che non si tratti più di un semplice divertimento, ma di una specie di divinazione mediante piccole pietre (θρῖαι) inventata da Minerva (Roulez l. c.); i giuocatori nelle rappresentanze genuine di questa categoria non stanno più seduti, ma bensì curvati colle armi addosso ovvero a ginocchioni, trattandosi di una istantanea sentenza per mezzo della divinazione. È stato osservato benissimo dal Klein (l. c.) che in tutte quelle rappresentanze venga accennato, come questa sentenza sia favorevole ad uno dei giuocatori, contraria all'altro, e che per conseguenza non sia ammissibile la solita spiegazione di due guerrieri invocanti l'oracolo prima di una battaglia. Non posso aderire peraltro all' opinione del medesimo dotto, essere rappresentata cioè su tutti que' vasi la lite di Aiace ed Ulisse intorno alle armi di Achille, non essendo tale spiegazione del tutto accertata per la tazza di Duride (*Mon.* VIII tav. 41) che al Klein serve come punto di partenza per la sua ipotesi (v. Brunn, *Versammlg. d. Phil.* p. 158). Ora in alcune pitture vascolari si trovano confusi i motivi caratteristici per l' una e per l' altra categoria. I guerrieri cioè stanno tranquillamente seduti colle armi in parte deposte in modo che la vivace mossa di Minerva non ha più alcun senso. Anche il nostro deve annumerarsi fra la schiera di questi ultimi; esso peraltro è il solo di tutta la serie ove oltre Minerva vi sia presente ancora Mercurio. Qui come in tutti i vasi della serie dobbiamo al parer mio contentarci di ravvisare una rappresentanza piuttosto generica, mancando

ove non vi sono ascritti i nomi, ogni motivo per una certa denominazione mitologica dei guerrieri.

B. Fra due donne ammantate sedute in atto di dolore si vede Bacco nel solito costume, rivolto a Mercurio (a s.), il quale gli offre un fiore, a d. vi è un Satiro che si allontana rivolgendosi. Non conosco un mito al quale si adatti questa rappresentanza ed è probabile che nemmeno l'artista abbia pensato ad un soggetto mitologico deciso, mancando qualunque relazione chiara fra le singole figure.

6. La rappresentanza A si trova ripetuta su un'altra anfora framm. di disegno assai negletto, ma talmente logorata che a stento e solo mediante il paragone delle altre rappresentanze si riconosce il soggetto. Atene ivi pure sta dietro il tavolino, i guerrieri ai due lati del medesimo ed a ginocchioni (!); non vi è traccia di pietre da giuoco. – Sul rov. si vede la ben nota rappresentanza di una donna coronata, assisa sopra un toro, da ogni lato un Satiro.

7. Grande anfora framm. circonferenza m. 1,30 disegno accuratissimo.

A. Ercole accolto fra i dei olimpici (barbato e colle solite armi) sta seduto accanto a Giove; appresso a loro e rivolta quasi con tenerezza verso Ercole la sua dea tutelare Atene; seguono, tutti seduti, a destra Apollo, Mercurio, Bacco, a sin. (di Giove) Nettuno ed Anfitrite, e Marte. È notevole la bella corrispondenza ideale che esiste fra questa e la rappresentanza del rovescio. Mentre qui l'eroe gode il premio delle sue molte fatiche, sul rov.

B. vien rappresentata l'ultima e la più ardua delle sue imprese: la cattura del Cerbero. Benchè questa parte del vaso abbia sofferto moltissimo, non di meno si scorge con sicurezza tanto il soggetto generale, che qualche dettaglio della rappresentanza. L'eroe vestito della

pelle di leone si precipita dalla parte di dietro sulla bestia che pare non si sia accorta ancora dell'attacco. Benchè la testa manchi, la coda terminante in testa di serpente e le ciocche che le pendono dal dorso (dipinte a vicenda in rosso ed in bianco) non lasciano dubbio che si tratti del cane infernale [1]. Davanti ad esso si conosce Mercurio dai talari (la testa manca), più a d. vi è una donna. Di più vi sono appresso ad Ercole una donna in lungo chitone ricamato (Atene), un'altra simile ed un uomo barbato in chitone e mantello (Plutone e Proserpina?). Dietro ad Ercole una donna che colle mani alzate esprime spavento del fatto, ed ultimo un uomo in clamide.

8. Un altra grande anfora alta m. 0,61 anch'essa di disegno accurato e fino rappresenta nella maniera solita sui vasi a f. n. l'apoteosi di Ercole. L'eroe sta per esser condotto all'Olimpo in quadriga guidata da Atene. Presenti alla partenza vi sono Apollo (che suona la lira), Nettuno, Mercurio e due donne in chitone, l'una dietro di Ercole, l'altra davanti ai cavalli. B. Partenza di un eroe, cui la moglie accompagnata da un ragazzo porge la corazza. Sta già pronta la quadriga coll'auriga dentro, appresso parecchie altre persone, fra le quali il solito vecchio davanti ai cavalli.

9. Simile anfora framm. che su ambedue i lati reca una scena di partenza, variata però nelle singole figure. In una di esse si trova dinanzi ai cavalli il bello e caratteristico gruppo ovvio in non poche rappresentanze di questo genere di un vecchio che si china consolando un ragazzo, il quale col braccio

[1] V. Gerhard *Ausgew. Vasenb.* t. II tav. CXXIX e CXXX. Sulle altre rappresentanze di questo mito ib. p. 156 ann. 24 ed *Ann. d. Inst.* 1859 p. 404 ss. (Conze).

sinistro all'occipite dimostra grande dolore per la partenza del padre.

10. Notevole per la somma eleganza della forma e la vernice lucentissima è un anfora alto m. 0,55 con anse a volute con un fregio molto stretto di figure sotto la bocca. Esso visibilmente è trattato da accessorio e le rappresentanze ripetute su A e B (due quadrighe coll'auriga che sta montando sul carro, in mezzo opliti ed arcieri nonchè due vecchi seduti) non offrono nemmeno un concetto chiaro e preciso.

Fra i vasi di dimensioni minori richiedono un'interesse particolare

11. i frammenti posseduti da me di un vaso, la cui forma non si riconosce più con certezza, ma che suppongo un anfora o idria minore. Sopra un carro tirato da un cinghiale, un lupo e due leoni, uno dei quali si impenna vigorosamente ed ha la coda terminante in testa di serpe, stanno un uomo ed una donna. Quello regge le redini ed il κέντρον, questa un ramo di edera; le teste di ambedue son perdute. Accanto al carro vanno una donna ed un'altra figura ammantata, il cui sesso non si può definire. Presso le teste degli animali sta Mercurio barbato, munito di petaso e di κηρυκεῖον e rivolto verso il carro, dietro di lui, all'angolo destro della rappresentanza, Bacco barbato ed ammantato, che nella destra tiene un grande rhyton; anche esso guarda il carro. - Non mi azzarderei di proporre una spiegazione certa di questa rappresentanza. Nel primo momento si vorrebbe pensare alla favola di Admeto e di Alcesti, che sarebbero la coppia sul carro, mentre Apollo ed Artemi si potrebbero ravvisare nelle figure accanto ad esso. Si oppone, (prescindendo dai quattro animali da tiro, mentre nel mito di Admeto si parla solamente di due, di un cinghiale cioè e di un

leone [1]), la presenza di Bacco la quale certamente non è senza significato pel soggetto rappresentato, mentre questo dio non ha alcuna relazione col mito di Admeto. In quanto agli animali feroci attaccati ad un carro, il vaso trova un confronto in una prochûs dell'Ermitage di S. Pietroburgo, ove una donna sta per montare su un carro tirato da due cinghiali (ai due lati), un lupo ed un leone. Stephani [2] vi riconosce Venere ricordando il noto passo dell' inno omerico (Hymn. in Ven. 68 ss.) che si riferisce alla visita di questa dea ad Anchise. Siccome lì le bestie feroci vengono intenerite dalla dea dell' amore e vanno ad accoppiarsi pacificamente, così sul vaso la potenza della dea sarebbe manifestata dall'averle attaccate assieme al suo carro da trionfo. Lascio sospeso il giudizio sopra questa spiegazione, certamente ingeniosa; essa in ogni modo non si potrebbe adottare per il vaso d' Orvieto, ove si tratta di un certo fatto mitologico, col quale debbono stare in istretta relazione Mercurio e Bacco.

12. Skyphos alto m. 0,11 con due manichi, di disegno piuttosto diligente ed accurato. A. Fra due grandi occhi si vede Minerva in piena armatura in movimento v. d. B. La stessa dea (v. d.) munita invece dello scudo dell'egide, che le pende dal braccio sinistro, steso

[1] Come pure nell' unica rappresentanza certa di questo mito ovvia in un bassorilievo di una delle tombe di Via Latina *Mon. d. Inst.* VI. VII tav. 52, 3; Petersen *Ann.* 1861 p. 228 s. Credo che si riferisca pure al nostro mito la rappresentanza dell' anello Ramsay Abeken, *M. It.* tav. VII 6, Stephani l. c. p. 64, Petersen l. c. p. 230. Riconosco Admeto nella figura sul carro, la quale pel vestito si deve interpretare come uomo; virile pure sembra la figura che precede il carro con un ramicello in mano. Trattandosi di un' opera etrusca le ali non s'oppongono alla spiegazione come Apolline.

[2] *Nuove Memorie d. Inst.* p. 62 ss. tav. V e *Vasens. d. Ermitage* n. 28.

innanzi. Inoltre ha due ali, una delle quali cuopre il braccio d. (mediante quella falsa giuntura al fianco propria specialmente all'arte etrusca). Sotto ogni manico vi è una pantera.

Il vaso certamente ha un' interesse speciale per lo scioglimento della quistione, se i vasi dalla solita tecnica delle figure nere e molti di quei a f. rosse (compresi utilmente dal Brunn sotto la categoria dei vasi comuni di etrusca provenienza) non siano piuttosto fatti in Etruria anzichè importati dalla Grecia. Senza entrar qui in ulteriori ricerche sopra siffatto argomento mi limito ad accennare, come difficilmente il nostro vaso si possa ritenere greco. Nell' arte greca prima del sommo sviluppo di essa e durante il medesimo Minerva, per quanto sappiamo, non è stata rappresentata mai con ali [1]; ma, anche ammessa la possibilità di una tale rappresentanza nell' arte greca, contraria all' indole di questa parmi il modo, in cui sul nostro vaso si vede, l' una accanto all' altra, la Minerva alata e senz'ali. L'attributo delle ali evidentemente qui non serve che di ornamento esterno senza significato pel carattere della figura, ed è questo precisamente l' uso che se ne fa nell' arte etrusca, mai nella greca. Ora il vaso in quistione staccandosi pochissimo dalla schiera de' vasi comuni a f. n., il sospetto di uguale fabbricazione etrusca cade anche su

[1] V. Kekulé *Balustrade d. T. d. Nike* p. 7; Imhoof - Blumer, *Die Flügelgestalt der Athena u. Nike auf Münzen* (Haber's *numismat. Zeitschr.* 1871) p. 42 s. Le monete colla Minerva alata raccolte da questo dotto appartengono alla fine del quarto ed al secondo secolo a. C., inoltre in tutte quelle serie di monete si trova contemporaneamente il tipo della Vittoria alata (p. 44). Non ho trovato alcun esempio della Minerva alata su vaso dipinto, malgrado l' asserzione del ch. Imhoof l. c. p. 5, 2.

questi ed al parer mio (come spero di dimostrare in altra occasione) vien confermato da altre e solide ragioni.

13. Una cyathis (forma Iahn I, 18) che vidi dal sig. Braccardi, reca la particolarità di una testa di donna in rilievo con lunghi capelli rossi alle giunture del manico col margine del vaso. Sul corpo del vase è dipinto Bacco col rhyton, sedente fra due occhi, dall'altra parte due cavalli alati.

Fra le tazze abbondano quelle con un gorgoneion, il più delle volte barbato, nell'interno, all'esterno qualche figura insignificante, su un esemplare (Manc.) una testa di Satiro barbato sogghignante fra i soliti occhioni bianchi [1]. Noto poi.

14. una (Br.) con un fregio di pantere e volatili molto piccoli attorno al margine esterno e colla nota iscrizione due volte ripetuta: +AIPE KAI ΠIEITE NΔE in caratteri diligentemente dipinti sul fondo rosso [2].

Tre sono le tazze di *Xenocles* trovate nella necropoli:

15. (Br.) Nell'interno si vede la parte dinanzi di un cavallo montato da un giovane, al di sotto vi è l'iscrizione: ≷OΠIΡO (=*οὔριππος*, composito di *οὖρος* vento favorevole, anche tempesta, ed *ἵππος*, che significherebbe « cavallo che fugge come il vento » ?). Sull'esterno si legge due volte: +SENOKLES : EΠOIESEN.

16. (*M.*) frammento di altra tazza di argilla e vernice finissima, privo di altri ornamenti, sul quale si legge il principio dello stesso nome, ripetuto due volte nella tazza.

[1] Sul senso profilattico di questi e delle facce gorgoniche v. O. Iahn, *Einl.* p. CLXII 1110 e *Berichte d. sächs. Ges. d. W.* 1855 p. 65 s.

[2] S. v. Iahn, *Einl.* p. CXI 803.

17. Priva pure di altri ornamenti.

18. Rammento qui il piede di una tazza nel quale è graffito: ΠΑΜΦΑΙΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, forma inesatta del noto nome di Παμφαῖος[1].

Non già per le pitture, ma per la forma e l'uso è interessante il vaso

19. È desso una specie di lekythos panciuta (presso a poco come quella pr. Iahn, tav. II, 73, ma di maggiori dimensioni (alta m. 0,18 fino al manico, circonfer. m. 0,32) col piede basso; la bocca, ormai mancante era, come al solito, molto stretta; ciò che distingue però il vaso dalle lekythoi comuni, si è il manico curvo, foggiato come un manico di secchia, fuorchè non è movibile. Invece esso in tutta la sua curva è traforato, e corrisponde quel foro tanto coll'interno del vaso quanto con un altro piccolo buco in cima del manico sopra la bocca. Traforato a guisa di crivello è pure il fondo dell'arnese. Tale struttura, della quale non ho potuto trovare nessun altro esempio fra le stoviglie antiche, non ammette, mi pare, che la seguente spiegazione: Il vaso dev'aver servito all'inaffiamento di una località qualunque. Attuffandolo cioè in un altro vaso maggiore, pieno, supponiamo di acqua profumata, esso in breve tempo si doveva riempire; chiusa poi la bocca con apposito turacciolo ed il piccolo foro in cima del manico mediante il pollice, il vaso poteva levarsi senza perdere una goccia del liquido contenutovi; questo invece veniva sparso a piacere rimovendo solamente il pollice. Sul corpo del vaso vi sono due figure (n. su f. r.) disegnate abbastanza rozzamente: *A*. Uomo barbato ammantato che suona la lira. *B*. Simile imberbe;

1 Iahn. l. c. p. CVI.

su ambedue i lati vi sono inoltre degli ornamenti a palmette.

20. Menziono qui un piccolo boccale in forma di testa di donna, l'unico campione di questa categoria che finora si sia trovato nella necropoli. Lo stile della testa rassomiglia molto a quello di un simile vaso di Berlino, Levezow *Galerie d. V.* tav. IX n. 179. La creta, che originariamente deve aver coperto le parti nude, è sparita, gl'occhi son dipinti a nero; la capellatura consiste in tanti ricci a guisa di spirali, ordinati in fila.

Rammento brevemente che anche alcuni vasi con figure nere su fondo bianco riportato (di creta) sono stati trovati nella necropoli, tutti però di disegno piuttosto rozzo e con rappresentanze di poco interesse.

Vasi a figure rosse.

a. Vasi a figure rosse e figure nere.

21. Tazza d. 0,32 con dentro un cervo (la parte dinanzi manca) dipinto in nero su fondo rosso; appresso si legge il nome di HIS+VLOS. Sulla parte esterna sotto uno dei manichi si vede fra due occhioni un ragazzo che corre, figura rossa in campo nero; appresso vi è scritto: EΠIKTETOS EΛPASΦEN. I due nomi di questi artisti si trovano spesso riuniti, ambedue i pittori hanno dipinto tanto a figure nere che a f. rosse, a Epiktetos poi è particolare la scrittura, ovvia pure nel nostro vaso, di ἔγρασφεν invece di ἔγραφσεν [1].

22. Anfora fr. circ. m. 1,10. *A.* (f. r.). Un uomo sta per montare su una quadriga, appresso gli è una

[1] V. Brunn *Gesch. d. griech. Künstler* II, 648, 701; *Probleme* p. 8 s.; Iahn, *Einl.* CVI s., CLXXVI.

figura in lungo vestito che suona la lira (Apollo?), una donna carezza i cavalli. Lo stile di questa rappresentanza è perfettamente quello dei vasi a figure nere; come talvolta su questi le code e le criniere de' cavalli son dipinte a color rosso cupo, ed anche il vestito della donna è munito di larghe striscie dello stesso colore. Il disegno è molto accurato, ma rigidissimo e privo affatto di vita, sicchè fa un' impressione anche più arcaica dell' altro lato *B.* (f. n.), ov' è rappresentata la lotta di Ercole con Nereo nella solita maniera: l' eroe a cavallo sul demone marino lo stringe fortemente colle braccia, mentre l' altro invano tenta di svincolarsi dall'aggressore.

b. Vasi a sole figure rosse su fondo nero.

23. Anfora fr. circ. m. 1,18. *A.* Ercole combattente le Amazzoni. L'eroe, munito della pelle di leone, la quale annodata al petto gli serve come corazza, del turcasso e di una spada, tira coll'arco contro due Amazzoni che gli vengono incontro (da d.), l'una accanto all'altra, ambedue in piena armatura, l'una (a d.) coll'elmo greco, l'altra con una cuffia in testa. Una terza giace ferita ai piedi di Ercole ed alza la destra implorando grazia. Una quarta dietro la coppia, ferita sopra al fianco s., si allontana verso d., rivolgendosi; veste una giubba ovvero corazza stretta, una clamide sulle braccia ed il berretto frigio, nella s. tiene un' arco. Dietro Ercole sta Minerva armata (sullo scudo il gorgoneion) guardando tranquillamente il combattimento. Il disegno è molto accurato fin ai più minuti dettagli (una delle Amazzoni porta orecchini), ma piuttosto rigido.

B. Bacco barbato suona la lira fra una donna (orecchini) che porta un cantaro ed un' oenochoe, e due Satiri (a s.), l' uno portante sulle spalle il compagno. Ceppi di vite occupano il campo libero. Stile del disegno come su *A.*

24. Idria, alta m. 0,43. In un campo nero sotto il collo si vede Bacco barbato seduto fra due Satiri, uno de' quali (a s.) porta un' oenochoe. Il dio tiene nelle mani un ceppo di vite ed il cantaro, veste un chitone ed una pelle di pantera. Disegno più libero, ma ancora molto legato.

25. Anfora, alta m. 0,40. *A.* Minerva nel solito costume (dal braccio sinistro le pende l'egide) si slancia in rapida mossa contro un Gigante già sdraiato a terra (in piena armatura); dietro la dea (a s.) una donna che alza spaventata la destra. *B.* Un guerriero che piglia congedo da una donna con patera ed oenochoe in mano; dietro la medesima (a d.) vi è un vecchio ammantato appoggiato sopra un bastone. Stile schematico e privo di vita.

26. Anfora svelta, alta senza il piede m. 0,41. *A.* Un giovane, cui pende dal collo il petaso per accennare che esso ritorni da un viaggio (il corpo manca quasi tutto), davanti ad una donna (a s.) in chitone e mantello, che alza stupefatta le mani guardando un'airone che si trova in mezzo. Il giovane tiene nella d. alzata una corona dipinta a nero, l'airone guarda attentamente in su. In mezzo fra le due figure si legge ONNON in cattivi caratteri dipinti a nero; essi non danno alcun senso. Disegno abbastanza buono, di stile piuttosto libero. *B.* Una donna vestita di chitone, mantello e cuffia, munita di scettro, in posizione tranquilla, un' altra (senza la cuffia, più giovane) fugge verso d. rivolgendosi e mostrando coi gesti grande meraviglia. Fra le due figure dall'alto in basso vi sono tracce di lettere, forse componenti la parola καλός. Disegno alquanto negletto in paragone di *A.* Le figure di ambedue i lati pare che formino un solo quadro, rappresentante una leggiadrissima scena della vita pri-

vata dagli antichi. Il giovane amante della ragazza dirimpetto, di ritorno da un viaggio forse lungo, scherza coll'airone domestico[1], che, a quanto pare, lo riconosce nonostante la lunga assenza. La ragazza manifesta nello stesso tempo la sua gioia per il ritorno dell'amante e la meraviglia della fedele memoria dell'animale. Accorre in fretta pure l'altra sorella, che ha veduto arrivare il giovane, rivolgendosi alla madre per annunziarle la lieta novella.

28. Piccola anfora. (M.) A. Giovane (a d.) che sta armandosi in presenza d'una donna; egli indossa la corazza, al suolo giacciono scudo e gambali. Iscrizione ΝΟ + ΟΙΟΣ. *B.* Uomo ammantato con elmo sulla destra. — Disegno fino, alquanto legato.

29. Grande anfora con anse a volute (M.) A. Aurora (v. d.) alata, vestita di lungo chitone, ha raggiunto Cefalo e gli afferra con ambedue le mani il braccio destro. Il giovane, che si rivolge alla perseguitrice, veste il chitone e la clamide ed ha sul capo un cappello a larghe tese; nella sinistra tiene due giavellotti. — Disegno bellissimo di stile ancora un po' legato (gli occhi non sono disegnati ancora esattamente di profilo). *B.* (disegno un po' negletto). Un giovane con lunghi capelli sciolti, arricciati alla fronte, vestito di clamide, accorre (a d.) verso un uomo barbato in chitone ed himation, che tiene un lungo bastone ed ha i capelli a lunghi ricci a guisa di spirali, pendenti sulle spalle. Ambedue i lati del vaso stanno dunque in istretta corrispondenza fra

[1] Un uccello palustre di simile forma (resta incerto se sia un airone, una grù ovvero una cicogna) si trova spesso sui vasi dipinti, specialmente in scene erotiche e come compagno delle donne; vd. Iahn *Ber. d. sächs. Ges. d. W.* 1854 p. 263. Gerhard *Arch. Ztg.* 1851 p. 388 (sull'airone, ἐρωδιός, come animale erotico). Stephani *C.-R.* 1861 p. 118, 1868 p. 17.

di loro, annunziando il giovane al padre il ratto del compagno [1].

Frai più belli vasi che abbia forniti la necropoli conta certamente un'

30. Olla alta m. 0,36 (forma Iahn 1, 36) col coperchio, disgraziatamente mancante di non pochi pezzi [2]. La rappresentanza corre tutt'attorno al corpo del vaso, non interrotta neppur dai due manichi del medesimo. Due gruppi ne formano i centri. Il primo consiste di un giovane in costume da viaggio (cioè col petaso nella nuca, clamide e sandali stretti al piede con correggiuoli intrecciati, che vanno fin alla polpa), il quale ha raggiunto correndo (a d.) una ragazza e colla destra l'afferra per la mano, porgendo il braccio sinistro, involto nella clamide, per stringerle il corpo. Ella rivolge il capo all'amante alzando la sinistra. È vestita di doppio chitone e di altro panno lungo che le cuopre l'occipite ed involge ambedue le braccia. Cinque sue compagne fuggono in direzione opposta da ogni lato di quel gruppo principale, le ultime rivolgendosi verso il medesimo, tutte esprimendo con movimenti variati stupendamente la più grande agitazione. Vanno a raggiungere il padre, un vecchio dalla barba bianca e dall'atteggiamento nobilissimo con corona (di allore?) in testa, seduto sopra una sedia con alta spalliera, che regge nella destra uno scettro sormontato da un fiore. Il suo contegno tranquillo e maestoso fa bellissimo contrasto all'agitazione delle fanciulle e — direi quasi — rassicura lo spettatore della natura amorosa del rapimento. Alza lo sguardo alla prima fanciulla (a s.)

[1] V. sulle rappresentanze del ratto di Cefalo O. Iahn *Arch. Beitr.* p. 98 ss.

[2] Sarà pubblicato nella *Archaeologische Zeitung* di Berlino.

che si china a lui raccontandogli vivamente, colla destra protesa verso la sua barba, l'accaduto. Un' altra, giunta dal lato opposto, gli pone la sinistra sull'omero e colla destra alzata accompagna e conferma il racconto della compagna. Sopra la testa del vecchio ed interrotta nella seconda riga dalla mano della fanciulla ultimamente descritta si legge l'iscrizione:

HERMΘNA+Ϟ
ΕΛRΑΦϞΕΝ

Le lettere son disposte nel modo chiamato da' Greci στοιχηδόν, se non che fra il φ ed il σ della seconda riga si interpongono due dita della fanciulla menzionata e perciò il σ dovette collocarsi un pochino più a destra. Fra le ragazze fuggenti spicca la seconda a d. del re, la cui testa è disegnata di faccia, modo di rappresentanza evidentemente poco famigliare all'artista e che non gli è riuscito perfettamente bene. In quanto alla spiegazione vi manca ogni indizio di una scena mitologica, si tratta invece del solito schema del rapimento amoroso, variato tante volte nelle pitture vascolari, raramente però col fine gusto e col tatto veramente artistico onde va distinta la nostra rappresentanza. Il vaso sì per lo stile del disegno alquanto legato ancora, ma veramente grandioso nella sua semplicità (gli occhi son disegnati di profilo), che per il soggetto piuttosto generico della rappresentanza è perfettamente conforme alle altre dello stesso artista finora conosciute.

31. Un fatto molto interessante si è che nella medesima tomba sono stati trovati frammenti considerevoli del vaso compagno al descritto (M.), della medesima forma e recante la stessa rappresentanza, variata

solamente nei dettagli più minuti, ma che riproduce il medesimo numero e le medesime mosse delle figure (perfino la ragazza disegnata di faccia vi si ritrova allo stesso posto). Anche questo vaso portava il nome di Hermonax; ne avanzano però solamente le ultime lettere di ambedue le righe, cioè

E+S

[illegible]

[illegible]

essendo per isbaglio scritto Hermonex invece di Hermonax. Il posto dell' iscrizione differisce alquanto dall' altro vaso: essa sta collocata più a basso fra le teste della fanciulla e del vecchio, le cui figure sono alquanto avvicinate, e viene interrotta dallo scettro, più abbassato verso la testa del re.

32. Dai vasi finora enumerati si scosta un' anfora assai frammentata, il cui disegno è di quella sciolta libertà dei prodotti della Magna Grecia, ma benchè eseguito a largo pennello non può punto chiamarsi trascurato. Anche per la qualità dell' argilla più biancastra e della vernice meno lucente e nera essa differisce dagli altri vasi. È da notarsi che secondo l' asserzione decisa del sig. Mancini fu trovata dentro una delle tombe a cassone sopra descritte. *A*. Vi è dipinta una ragazza vestita di chitone e di scarpe, che offre una mela-granata ad un giovane clamidato, che le sta dinanzi porgendo la destra per ricevere il frutto e colla bocca mezz' aperta, come se parlasse alla donatrice. Dietro a questa sta un altro giovane nudo infuori di una clamide, il cui lembo tiene con una mano. *B*. Del rovescio pochissimo è conservato; vi si vedono tre teste di giovani, uno dei quali porta un ramo di palma in mano.

Questi son tutti i vasi a forma di anfora, idria, olla, a f. nere da me veduti in Orvieto, e che ho creduto bene di descrivere tutti quanti, appunto perchè, come dissi, tale tecnica (a f. n.) in Orvieto si trova adoperata raramente su vasi di maggiori dimensioni. Le tazze invece per lo più son decorate a f. rosse; alcune sono della più pura bellezza e di composizione veramente grandiosa, anch'esse però di uno stile ancora alquanto legato; altre recano lo stesso stile con un disegno piuttosto trascurato, pochissime si avvicinano alla scioltezza di stile ovvia nell'anfora n. 32. In quanto alle rappresentanze prevalgono le scene della vita privata, soggetti ginnastici, convivî di giovani, nonchè le scene bacchiche di carattere piuttosto generico; vi sono inoltre alcuni combattimenti del medesimo carattere, pochissime le scene mitologiche propriamente dette. Quasi tutte portano anche ripetutamente le solite iscrizioni ὁ παῖς καλός (raramente un nome proprio), aggiuntavi qualche volta la parola ναίχι, in caratteri attici anti-euclidei (non ho notato nessuna divergenza dalle forme di quest'alfabeto tranne la scrittura [illegible] invece di [illegible] sopra una delle più belle tazze).

33. Margine tagliato, diam. m. 0,15. Disegno fino legato. Nell'interno un arciere coi mustacchi nel solito costume asiatico sopra un cavallo con la coda mozza procede verso d. rivolgendo la testa indietro; appresso le seguenti iscrizioni

TORI... KA.... LVKO...
NAI+.

cioè καλός Λύκος ναίχι, la prima parola τορι non saprei interpretarla.

34. Simile. Una figura simile in piedi alquanto curvata per le esigenze dello spazio davanti ad un

altare, sul cui gradino mette il piede sinistro stendendovi sopra la destra [1]. Vi si legge a s. καλός (da d. a s.), a d. ναίχι (da s. a d.).

35. Diam. m. 0,26. Disegno rigido ma piuttosto negletto (argilla e vernice peggiore del solito). – Interno: Baccante vestita di chitone ed himation in rapida mossa, regge nella d. un tirso, nella s. un serpente; iscr. καλὸς ὁ παῖς ναίχι. – Esterno: *A*. Baccante attaccata da due Satiri, uno de' quali è munito di uno scudo foggiato come quei proprî alle Amazzoni con dipintivi sopra due occhi con sopraciglia ed un naso. *B*. Simile, un terzo Satiro.

36. Diam. m. 0,28. Soggetto simile, disegno abbastanza finito, legato. – Interno: Baccante vestita di chitone e di himation in rapida mossa (coi capelli sciolti) v. d. colla testa rivolta in dietro. Appresso un tirso. – Esterno: *A*. Tre Satiri itifallici intorno ad un mulo anch'esso itifallico, col quale uno di loro scherza in un modo un po' troppo bacchico. *B*. Simile; uno de' Satiri porta un' otre, sulla quale in grandi lettere si legge ὁ παῖς. Nel campo più volte ripetuta la stessa parola assieme col καλός.

37. Diam. m. 0,22. Disegno fino. Interno: Nike che vola verso un altare (a d.) con due faci nelle mani.

38. Diam. m. 0,22. Disegno piuttosto libero ma alquanto trascurato. – Int: Nike ammantata davanti ad un Erote nudo, col quale pare che discorra. – Esterno: *A*. Nike porge la lira ad un Erote che le sta dirimpetto; appresso (dietro l'Erote) un giovanetto ammantato come spettatore, attento. *B*. Simile frammentato. Sotto il fondo del vaso vi sono graffite due lettere etrusche (tav. d'agg. L n. 22).

[1] Si confronti tanto per lo stile quanto per il soggetto la tazza presso Gerhard, *Ausgew. Vasenb.* IV tav. 267.

39. Tazza col margine troncato, diam. m. 0,17; disegno fine ancora legato. — Interno: Giovine clamidato colla barba nascente (ἴουλος) che barcolla inebbriato appoggiandosi sopra un bastone e reggendo nella sinistra, che gli pende giù rilassata, una patera. Appresso l' iscrizione: ΑΝΒΡΟΣΙΟΣ. Trovandosi tale parola come nome proprio soltanto presso scrittori più recenti (vd. Pape - Benseler *W. d. gr. Eigenn.* s. verbo) non è forse priva di fondo la supposizione che qui faccia allusione allo stato del giovane, il quale sarebbe chiamato ἀμβρόσιος appunto perchè pieno del divino liquore.

40. Diam. m. 0,29. Simile argomento, disegno fine. — Int: Un uomo barbato balla colle mani estese al flauto suonato da un giovanetto ammantato che sta dietro una kline con sopra un bicchiere. — Esterno: Giovani danzanti pure al flauto, suonato da un uomo barbato e da un giovane; un altro li accompagna col canto e col suono delle nacchere, facendo vivissimi gesti. Un uomo barbato collo skyphos in mano, appoggiato sopra un bastone è spettatore attento del baccanale.

41. Il ritorno da un lieto symposion vien rappresentato sopra un'altra tazza frammentata (Br.) di bellissimo stile. Nell' interno vi si vede un uomo barbato vestito di clamide, il quale appoggiandosi sopra un bastone e colla sinistra alzata segue un giovane imberbe che suona le tibie. Parecchi gruppi simili si vedono sull'esterno del vaso.

42. Diam. m. 0,22. Stile bellissimo, ancora alquanto legato [1]. Int: Una donna ritta in piedi che fila, tenendo nella sinistra alzata la rocca, mentre colla

[1] V. *Bull. d. Inst.* 1877 p. 39. La pittura sarà pubblicata nella *Archaeolog. Zeitung* di Berlino.

destra tira il filo e lo bagna colla bocca; la rocca ed il filo son dipinti a color-rosso cupo, di eguale colore è il fuso, che termina in una punta nera (di metallo). Davanti le sta un canestro (κάλαθος), di dietro una sedia. — Esterno: Due scene molto analoghe. A. Una donna in piedi che si guarda nello specchio, che tiene nella sinistra, facendo coll'altra mano un gesto come di ingenua ammirazione della propria bellezza. A d. ed a s. si vedono due uomini ammantati seduto l'uno, l'altro in piedi e appoggiato sopra un bastone. B. La ragazza si guarda nello specchio sospeso alla parete, alzando ambedue le mani, gesto espressivo, il cui significato non può essere dubbio. L'uomo barbato che sta a sinistra, pare si unisca alla propria ammirazione della fanciulla, tenendole pronta una corona in ambedue le mani. L'altro seduto tiene una borsa, facendo colla destra un movimento, come se volesse toglierne qualche cosa.

18. Diam. m. 0,29. Disegno piuttosto finito, ancora legato (gli occhi disegnati a forma di mandorla). — Int.: Uomo barbato vestito di chitone e di un lungo soprabito lanoso, con larga cintura bianca, sul capo un berretto di strana foggia, che pare di pelliccia, suona le doppie tibie; un altro (a d.), similmente vestito, con un gran collare bianco, dal quale pende sul petto una specie di bulla, il capo calvo circondato da benda bianca, balla colla testa rivolta v. s., reggendo nella destra un lungo bastone con punta rossa, che rassomiglia ad un tirso. Nel campo una benda e l'iscrizione solita ὁ παῖς καλός, che ricorre anche sull'esterno. A. Simile rappresentanza. Un uomo come il descritto che suona le tibie; un altro balla chinato indietro sopra la gamba sinistra, mentre alza la destra per non perdere l'equilibrio; esso si appoggia sopra un lungo tirso (come

quello descritto) messo davanti. Al di là vi è un altro simile, calvo colla benda attorno al capo, appoggiato sopra il tirso; ha il petto attorniato di larga fascia bianca, che scende dalla spalla d. e dalla quale in mezzo pende una bulla. Segue un terzo munito di collare bianco con bulla in mezzo, il quale rivolto indietro accenna colla d. alzata alla prima figura dell'altro lato *B*. È dessa un uomo vestito di clamide con un nodoso bastone (la parte superiore manca). Segue Bacco barbato in chitone e mantello, seduto sopra la roccia, col tirso, che alza nella d. un cantaro verso la figura rivolta dell'altro lato. Poi viene (a s.) Mercurio pure barbato in chitone, clamide, petaso e talari, che regge nella sin. il *κηρυκεῖον*, rivolto colla testa verso Ercole ed invitandolo colla destra protesa ad avvicinarsi. Questo sta ritto in piedi in atto quasi timido, vestito di chitone e con la pelle di leone indosso, la cui testa gli serve di elmo, munito inoltre di gambali; egli tiene sulla spalla sinistra la clava ed ha il braccio destro appoggiato al fianco.

Quest'ultima rappresentanza sta in deciso contrasto colle altre del medesimo vaso. Essa reca la solita tecnica dei vasi a f. r. di stile legato, quelle invece coi fiocchi delle vesti lanose dipinti a color rosso-brunastro riportato, col frequente uso del bianco pure riportato per bende, collari, fascie, finalmente la forma di questi ornamenti stessi e delle bulle sospesevi, al primo colpo d'occhio fanno l'impressione dei vasi etruschi della decadenza [1], mentre il disegno è perfettamente quello dei vasi di stile ancor legato. L'accennato contrasto però sta anche nell'indole delle rappresentanze. Tutti e tre evidentemente si riferiscono al ciclo bacchico,

[1] V. p. es. il vaso di Chiusi, Gerhard *Trinkschalen u. Gef.* tav. X, 1. 2.

ma mentre su *B* Bacco ed i suoi compagni vestono il solito costume greco, sul lato *A* è nell'interno si vedono delle figure evidentemente non greche, ma bensì asiatiche, che festeggiano il dio del vino con danze orgiastiche al suon delle tibie, come si usava in Asia. Non conosco fra le rappresentanze bacchiche delle figure vestite in questo modo; vi si avvicinano solamente due su vasi dipinti *Compte rendu p. l'a.* 1861 tav. II ed *Él. cér.* IV. 81, rappresentanti un uomo barbato, coronato, che veste un lungo chitone di stoffa fina e scarpe ed ha gli orecchi da Satiro; esso balla e nello stesso tempo suona le tibie. Stephani (*C. R.* l. c. p. 29 ss.) lo spiega felicemente come Priapo, aggiungendo delle ben fondate osservazioni sopra il tipo più antico di questo dio. All'adottare la medesima denominazione anche per i suonatori di tibie del nostro vaso si oppone la mancanza delle orecchie caprine nonchè il fatto che le dette figure rassomigliano troppo alle altre ballanti e per conseguenza non si potranno denominare differentemente, mentre una pluralità di Priapi non è certamente ammissibile. Dobbiamo contentarci dunque della generica spiegazione di Asiati (Lidi ?) che festeggiano Bacco in presenza del dio stesso, il quale col cantaro alzato eccita vieppiù le loro entusiastiche danze, mentre il pittore ha preferito di rappresentarlo in costume greco. Si avvicina, condotto da Mercurio, il fido amico e compagno di Bacco, Ercole [1], la cui marziale figura nel suo contegno composto spicca vieppiù mediante il contrasto dei molli Asiati.

Due bellissime tazze, di stile veramente grandioso, paiono lavorate appositamente a pariglia.

[1] V. Preller *Griech. Myth.* II. p. 267 ss.

44. Diam. m. 0,30. Interno: Un guerriero imberbe in piena armatura sta per dare il colpo fatale ad un altro simile caduto, il quale colle ultime forze vibra un colpo di spada contro il vincitore. Attorno si leggono le seguenti lettere, dipinte a nero sul fondo nero e molto distanti l'una dall'altra:

Oϟ OY' NOϟ K

Forse si deve leggere (ammettendo uno sbaglio dello scrittore): [καλ]ὸς οὗ(τ)ος κ(αλός)[1].

Esterno. Combattimenti fra Lapiti e Centauri. *A*. Un Lapita barbato a ginocchioni caccia la spada nel corpo di un Centauro, mentre un altro Centauro (a d.) sta per schiacciarlo mediante un gran sasso. Questi invece vien ferito nella groppa da un colpo di lancia tiratogli da un Lapita imberbe; all'estremità destra di questo lato gli corrisponde a sin. un Lapita che attacca dalla parte di dietro il primo Centauro. Iscrizione in caratteri minuti: OϟOV ϟ.

B. Un Lapita tira colla lancia al collo di un Centauro che gli si slancia incontro (da s.) alzando in ambedue le mani un gran pino, mentre dall'altro lato viene (di dietro) attaccato da un Lapita colla spada. Segue a s. un Centauro calvo, il braccio s. proteso ed involto in una pelle ferina (annodata attorno al collo) il quale brandisce un sasso contro il Lapita. Vi si legge: ϟO⅃ ꓘ.

45. Il vaso compagno (dello stesso diam.) è passato al museo di Berlino. Uguale al descritto in quanto alla

[1] La scrittura ου pel dittongo, che nell'alfabeto attico regolarmente vien espresso dal solo ο, si trova già in un' iscrizione inc. dell'Ol. 90 *C. I. A.* n. 87, Schütz *Historia alphabeti attici* p. 59, e nelle forme del pronome viene costantemente usata in un iscr. ionica di Halicarnasso (Ol. 82); Kirchhoff *Studien z. G. d. gr. Alph.* (2) p. 10. Sull'uso di lettere ioniche in iscrizioni attiche private accanto al ϟ vd. ivi p. 71.

grandiosa purezza del disegno le oltrepassa ancora in certo modo mediante la singolarissima rappresentanza dell'interno. Vi si vede un oplita ed un arciere, che uniti combattono un nemico supposto a d. Quello colla parte superiore del corpo protesa brandisce la lunga asta, pronto a colpire chiunque si avvicini, proteggendo col grande scudo (σάκος) se ed il compagno, il quale gli sta accovacciato al fianco, vestito del solito costume degli arcieri asiatici riccamente decorato, e piglia di mira sotto lo scudo un nemico, al quale possa lanciare la freccia che tiene pronta sull'arco teso. Non conosco nessun altro monumento antico che in maniera così stupenda illustri i bellissimi versi di Omero (*Il.* VIII 266 ss.) dedicati a Teucro che combatte sotto lo scudo del fratello Aiace, come quel gruppo pieno di vita e che in pari tempo ammirabilmente si adatta allo spazio tondo che adorna. Se poi l'artista realmente abbia pensato a quel passo omerico, non oso deciderlo, tanto più che anche le rappresentanze dei lati esterni sono di un carattere piuttosto generico. Sopra uno di essi (*A*) si vede un uomo a cavallo (v. d.) in costume da viaggio (chitone, clamide e petaso alla nuca) che si difende colla lancia da due nemici. Il primo è un guerriero in piena armatura, il secondo veste un chitone e quel cappello dichiarato nuovamente dallo Schreiber[1] per la *καυσία* etolica, distinta dal petaso per la tesa straordinariamente larga. Esso ha il braccio sinistro involto in una pelle ferina, che gli serve come scudo, e brandisce nella destra un'asta. Tutti e tre son barbati. – *B.* Un guerriero barbato in piena armatura (a d.) sta per colpire colla lancia un uomo clamidato che nella sinistra tiene due giavellotti, mentre nella destra alzata

[1] *Annali d. Inst.* 1875 p. 303.

vibra un sasso. Pare che sia già stato ferito dall' avversario, perchè col ginocchio sinistro tocca quasi la terra (la testa manca). Dietro di lui si vedono due altri compagni; il primo, barbato, in chitone e καυσία, accorrendogli in soccorso sguaina la spada, l'altro, imberbe, ugualmente vestito, ha il braccio sinistro involto nella clamide (foggia specialmente usata in Etolia e chiamata ἐφαπτίς secondo lo Schreiber l. c.) e vibra un giavellotto nella destra.

Sotto il piede di questa tazza sono graffiti i segni tav. d'agg. L n. 27.

16. Accenno ancora brevemente, come campione di quello stile più sciolto, ovvio come dissi in pochissimi vasi della necropoli, una tazza, nel cui interno due giovani nudi con una specie di diadema a punte in testa, stanno a d. ed a s. di una stele, alla quale è appoggiato un ramo di palma. Uno (a d.) alza un oggetto che rassomiglia ad un grande uovo colla croce gammata in mezzo. Sopra ognuno dei due lati esterni si vedono tre giovani clamidati col petaso alla nuca e con in mano due giavellotti.

Chiudo la descrizione dei vasi dipinti richiamando l'attenzione dei lettori sopra le lettere ed i segni che si vedono graffiti e dipinti sotto il piede di non pochi vasi. Ho copiato diligentemente, per quanto ebbi occasione, tutti quei segni, e benchè la mia raccolta sia lungi dall' essere completa (anche fra i vasi Faina, essendo tutti ricomposti da moltissimi pezzi e parecchi poco maneggiabili anche per la loro grandezza, mi possono esser sfuggiti alcuni segni, mentre molto meno posso sperare di aver esaurito la copia di quelli che si trovano sui vasi in frammenti nel magazzino del sig. Mancini), nondimeno ho creduto di non fare cosa

inutile col riunirli sulla tavola d'agg. L. Delle 30 lettere e segni ivi disegnati alquanto impiccoliti n. 1–28 son graffiti, soli due (29. 30) dipinti. Distinguonsi lettere e sigle greche (1–21 29. 30), lettere etrusche (22–24) e segni (25–28, dei quali n. 25–27 paiono cifre). Si trovano poi sotto il piede di vasi a f. n. i seguenti [1]: n. 1, 2, 5, 6*, 7*, 10*, 14*, 16*, 18, 20, 21, 24, 25 e 29*; sotto vasi a f. rosse: 12* (vaso di Hermonax, n. 30), 22* (n. 46 della mia descrizione) 27 (n. 45) ed 28. Gli altri li ho copiati da fondi staccati dal rispettivo vaso. Il significato preciso di tali segni parmi che tuttora non si possa definire con certezza; è probabile tuttavia che almeno una parte di essi, cioè le lettere, e specialmente quelle sigle ossia monogrammi, stiano in qualche relazione col luogo e forse collo stabilimento ove si fabbricò il rispettivo vaso [2]. Certo è che taluni di quei d'Orvieto si ritrovano o accuratamente o almeno similmente su altri vasi provenienti pure dall'Etruria, e credo all'uopo citare brevemente gli esempi che ho potuto raccogliere dai cataloghi delle principali collezioni di vasi, annotando sempre fra parentesi la provenienza del rispettivo vaso nonchè la tecnica (a f. nere o f. rosse).

N. 1–5: *Monaco* 400, (Vulci f. r.) 1254 (Vulci f. n.), 400 (Vulci f. r.) *Napoli* 3385 (Nola f. r.).

N. 6: *Monaco* 180, 533 1344, (Vulci f. n.), *Brit. Mus.* 583 (Vulci f. n.).

N. 7: *M.* 388 (Vulci f. n.), 421 (simile, Vulci f. r.), *Brit. M.* 608 (Campanari, f. n. e r.), *Napoli* 3105

[1] I vasi n. con asterisco sono del museo Faina.

[2] V. O. Iahn, *Einleitung* p. CXXXI.

(Ruvo f. r.), *Pietroburgo* 112 (Campana f. r.), 1784 (Pizzati f. r.).

N. 8: *Br. M.* 1265 (molto simile, Altamura f. r.).

N. 10: *M.* 731 (Vulci f. n., simile), *Nap.* 3373 (?. f. r.).

N. 11: *Pietrob.* 1938 (Campana, f. r.).

N. 13: *M.* 364 (Vulci f. n., le lettere divise), *Br. M.* 546 (Canino f. n.), 579 (? f. n.), 929 (? f. r.), 1290 (Vulci f. n.), *Nap. R. C.* 231 (? f. n.).

N. 14. 15. 29: *Br. M.* 596 (Vulci f. n.), 541 (? f. n.), 545 (Vulci f. n.), *M.* 1196 (Vulci f. n.), 1317 (Vulci f. n.), 186 (Vulci f. n.), 56 (Vulci f. n.), *Pietr.* 2193 (Crimea f. r.). Lo stesso segno l'ho notato ultimamente sotto due vasi a f. n. nel museo di Corneto-Tarquinia.

N. 17. 18: *M.* 87 (dipinto, Vulci f. n.).

N. 19: *Br. M.* 445 (Etr.? f. r.).

N. 26: *Br. M.* 456 (Vulci f. n.), *Pietr.* 158 (Etr.).

Benchè questi esempî non siano completi e non possano esserlo, mancando per alcune delle più grandi collezioni di vasi dipinti (p. e. Berlino e Parigi) i facsimili di tali segni graffiti e dipinti, nondimeno credo che il loro numero sia abbastanza considerevole per convalidare quanto dissi poc'anzi. Fra tanti esempî notati quattro soli si trovano sotto vasi provenienti certamente non dall'Etruria, ma da Nola, Ruvo, Altamura, e dalla Crimea; la maggior parte invece sotto vasi di Vulci, il resto (probabilmente anche quei la cui provenienza non è notata nei risp. cataloghi) dall'Etruria.

Assieme ai « vasi buoni » nella necropoli d'Orvieto si sono trovati costantemente altri di una tecnica molto più rozza e che fuori di dubbio provengono da una fabbrica locale etrusca. Un numero grandissimo di tali cocci è stato buttato via dagli scavatori come roba

di nessun conto, pochi meglio conservati son passati al museo Faina e li descriverò brevemente, per dar un'idea del genere delle rappresentanze e della tecnica adoperata. In quanto a quest' ultima essi si dividono in tre classi. La prima ritiene la tecnica dei vasi buoni, ma il disegno ne è soverchiamente rozzo, l'argilla e la vernice cattivissima. In un vaso a bocca di cannone (di forma molto goffa) si vedono in mezzo a due sfingi due figure ammantate in piedi dirimpetto l'una all'altra. Delle file di grossi puntoni neri pare che debbano imitare delle iscrizioni. La medesima rozzissima imitazione si ritrova su altri simili vasi.

Dal sig. Braccardi vidi un'anfora della stessa categoria, sulla quale son rappresentati un giovane e cinque Satiri ballanti, sul rovescio un cavallo galoppante. Altri campioni ebbi a menzionare sopra.

Più rozza ancora è la tecnica della seconda classe. Le figure cioè son dipinte a color nero, riportato a quanto pare dopo la cottura del vaso, ovvero cotto pochissimo, giacchè si stacca molto facilmente dal fondo; i contorni interni son dipinti in bianco. Su d'un'anfora (forma 60 pr. Heydemann, *V. d. mus. naz.*) si vedono su ogni lato due figure ammantate; un' altra analoga è adorna delle figure di due giovani e sul rovescio di un giovane e di una donna, i contorni interni vi mancano del tutto. – La terza categoria finalmente ha le figure dipinte a color rosso acceso sul color naturale biancastro del vaso, i contorni interni graffiti. Il color rosso o piuttosto la vernice rossa molto tenera si stacca facilmente[1]. Sopra un'anfora di questa tecnica si vedono

[1] Questa tecnica è differente da quella menzionata dal Brunn *Bull.* 1858 p. 134 ss. come ovvia su vasi locali di Tarquinia, Vulci, Perugia, Chiusi, Bomarzo, trattandosi in essi di un' imitazione di vasi a *f.* rosse mediante il color rosso dipinto sopra un fondo nero. I nostri

quattro figure ammantate e munite di bastoni, disposte tutt' attorno al vaso. — Un' altra ha due campi, in uno de' quali vi è un grande uccello, nell' altro un giovane nudo in mossa vivace verso d. con un grosso disco nella destra. Il disegno è abbastanza rozzo.

Vi sono finalmente alcuni piatti e piccole tazze più o meno frammentati senz' altro ornato che un' iscrizione dipinta o con color nero, o con rosso acceso. Di tali iscrizioni mercè la gentilezza del sig. Mancini ho potuto raccogliere sette sulla tav. d' agg. I, a-g.

Primeggia fra esse il frammento d' un alfabeto greco (g) dipinto a color rosso acceso sul margine esterno di una tazza o coppa frammentata a due manichi. Dalla forma del λ, Ｌ, esso può appartenere all'alfabeto attico, beotico, ovvero a quello delle colonie calcidiche in Italia, ciò che è più probabile anche per l'analogia degli alfabeti greci esistenti sopra un vaso cerelano già del gen. Galassi e sulla parete di una tomba presso Siena (Kirchhoff *Studien z. G. d. griech. Alphab.* p. 122 s.). Quelle lettere la cui forma deciderebbe questa quistione, cioè ξ e χ, mancano disgraziatamente. Il μ ed il ν son fatti ad un solo tratto di pennello; resta incerto se abbiano la forma più antica M e N come nell'alfabeto della tomba di Colle presso Siena, ovvero la solita M e N; in ogni modo la forma di quelle lettere è più recente di quella ovvia sul celebro vaso ceretano del gen. Galassi. Singolarissima vi è la forma del x, che non trova nessun riscontro esatto fra gli alfabeti greci[1], essendo le due aste oblique unite in una

invece rassomigliano se non nello stile, almeno nella tecnica ai vasi del periodo che precede quello de' vasi comuni, ed ove sopra un fondo biancastro son dipinti ornati lineari ed uccelli acquatici con color bruno o rossastro. V. *Bull. d. Inst.* 1877 p. 58.

[1] Simile è la forma ovvia nelle antichissime iscrizioni di Tera Kirchhoff l. c. tav. I, VIII.

sola curva, staccata inoltre dall'asta verticale della lettera. Credo però che tale anomalia debba attribuirsi piuttosto al capriccio del pittore etrusco (mostrando già alcune fra le iscrizioni di Orvieto la tendenza di ritondare gli angoli delle lettere) anzicchè all'originale copiato dal medesimo. - Le iscrizioni etrusche *a-f* si trovano nell'interno di piccoli piatti con piede, ma senza manichi, *a-e* dipinte con color nero o brunastro, *f* con color rosso acceso, *e* nell'interno d'una tazza o coppa profonda senza piede nè manichi. Tutte contengono un nome o prenome in nominativo *(d e f)*, ovvero in genetivo (*c*), senza dubbio il nome del morto cui fu consacrata la stoviglia come « dote sepolcrale » (*suϑina*); *g*, *Lari* si supplisce in *Lari(s)* = di *Lar*, ovvero in *Larisal* = di *Laris* (prenome maschio) [1]; *d. e*, *Altui* è un nome femminile di famiglia [2]; *e, Ruzus* è gen. di *Ruzu*, anch'esso nome di famiglia, mentre su *f* si presenta il tanto comune prenome *Arnϑ*. L'iscrizione *b* non si può supplire con certezza.

Ai vasi dipinti si accostano due altri oggetti di terracotta.

Il primo è un balsamario di argilla rossastra senza vernice, rotto nella parte inferiore (lungo m. 0,155); la parte superiore ha la forma di un busto di donna [3]. Essa nella mano destra stretta al petto tiene un uccello, forse una colomba, mentre il braccio sinistro pende in giù anch'esso stretto al corpo. Il capo è coperto di un velo rigido e senza pieghe, attorno al collo vi è un monile di pallottole, nel mezzo di cui pende una bulla. Il vaso originariamente era senza dubbio dipinto, come

[1] V. Deecke *O. Müllers Etr. Beilage II* n. 16.
[2] *Etr. Forsch.* I p. 61 simili.
[3] Sarà pubblicato nell'*Archaeolog. Zeitung* di Berlino.

lo prova un frammento quasi identico (soltanto le forme del viso sono un po' più allungate) acquistato da me a Cerveteri (probabilmente esso fa parte di quel gran ripostiglio di terrecotte di vario uso e stile scoperto nel 1870 in vicinanza del teatro di Caere e passato poi in gran parte al museo di Berlino v. *Arch. Zeit.* 1871 p. 123), che ha conservate le traccie di color rosso scuro al velo ed alla bocca del vaso, di bianco al viso. Lo stile di queste stoviglie è perfettamente egizio. Esse trovano riscontro in alcuni unguentari di alabastro provenienti da tombe etrusche di rimota antichità, di uguale stile, dichiarate ultimamente con ragioni solide come prodotti fenicii dal ch. Helbig [1]. Tale supposizione può valere anche per i vasi simili di terracotta, ricordando il fatto rilevato dall' Helbig che « la Fenicia durante tutta l' antichità ed ancora all'epoca dei diadochi e dell'impero romano restò sempre uno dei principali centri per la fabbricazione ed il commercio di fini unguenti ». Non resta esclusa però la possibilità che essi siano lavorati nell' Etruria stessa ad imitazione di simili vasi fenicii. In ogni caso l'affinità di stile, che esiste fra i medesimi ed i sullodati vasi di alabastro, non ci costringe punto di credere quelli contemporanei a questi ultimi, dovendosi per ragioni commerciali conservare in tali oggetti per lungo tempo il medesimo stile, perchè la loro forma indicava la merce che erano destinati a contenere.

2. Busto di donna, di argilla pallida, alta dal principio del collo m. 0,13, che forse fece parte di un vaso (un manico di argilla uguale, molto greve e di forma piuttosto goffa, fu trovato nella medesima

[1] *Cenni sopra l'arte fenicia*, *Ann. d. Inst.* 1876 p. 240 s. V. Micali *Mon. ined.* tav. IV, 1-4; *Ant. Mon.* CI, I; Abeken *Mittelital.* p. 269 s.

tomba situata fra la curva della via Cassia). Ha i capelli ondeggianti spartiti in mezzo e coperti da una cuffia. Il tipo è etrusco arcaico dagli occhi a forma di mandorla, dalla bocca larga e dal mento sporgente. I colori, onde senza dubbio era adorno il busto, sono interamente spariti.

Grandissimo è il numero dei

Vasi di bucchero

tanto storiati quanto lisci. Essi in genere si dividono in due qualità; l'una di argilla più omogenea e più sottile (nei più fini essa anche nell'interno è nera fuori di una tenuissima striscia grigiastra), di un color nero più profondo e di un lustro più fino all'esterno; l'altra di argilla più greve, meno fina, nell'interno grigiastra. Abbondano finalmente le stoviglie liscie non cotte, ma soltanto seccate al sole, di argilla greve grigiastra e di forme goffe (piatti, boccaletti, coppe). Nei rilievi invece, onde son adorni in gran parte, non si notano punto differenze di stile, ma solamente una esecuzione più o meno accurata. Fra i 83 nn. esistenti nel museo Faina rilevo due grandi anfore con anse perpendicolari e col coperchio sormontato da un gallo. Al corpo si vedono in rilievo sfingi e cavalli alati. Un' altra più piccola con anse orizzontali ha pure un gallo sopra il coperchio [1]. Vi sono poi parecchi grandi prefericoli [2] (di m. 0,35 e di minore altezza) con sul manico una pantera ed ai due lati di esso tondi con ornamenti a palmette ovvero con una testa di Medusa, ovvero due maschere di donna. Uno di essi ha un occhio graffito presso la bocca [3]. Sul ventre si vedono

[1] V. Micali *Ant. mon.* XXV 1; *Mon. ined.* XXVIII 1.
[2] Micali *Ant. mon.* XXII; XXIII; XXXIV 1.
[3] *Mon. ined.* XXX 2; XXXI 5.

i soliti animali, come pantere procedenti e volatili, cavalli alati, leoni e montoni seduti, chimere; su altri protomi di animali, teste di donna ecc. Fra parecchi bicchieri con alto piedistallo [1] vi sono notevoli due con un fregio largo 2 centimetri in bassissimo rilievo fatto a stampa [2]. Su uno ricorrono una figura seduta con tre altre davanti in piedi, sull' altro due quadrighe, guidate ciascuna dal suo auriga, ed in mezzo di esse un uomo; le stampe qui vengono separate l'una dall'altra mediante un ramoscello. Noto finalmente un vaso in forma di navicella e parecchi di quegli arnesi in forma di cella con i lati forati lisci [3].

Di forme elegantissime nonchè di argilla assai fina e sottile sono alcuni vasi lisci in forma di boccale e di cantaro.

Su due soli frai vasi di bucchero ho notato delle iscrizioni, pubblicate dal ch. Deecke dietro le copie inviategli da me; le ripeto qui per completare il mio rapporto. Su una pignatta di argilla grigiastra non cotta si legge *minpial* [4]; la terza lettera è certamente un' *n*, come risulta da doppia copia fatta da me in diversi tempi; è probabile però che sia stata scritta così per isbaglio, e che debba essere un' *a*, come vuole il Deecke.

Attorno al collo di un altro vaso si legge, secondo la copia più corretta del Deecke stesso [5], *mi ne mulvuneke laris numenas*, cioè, secondo la spiegazione, che mi pare fondata, del medesimo: « io sono il vaso sepolcrale del Lar Numena ».

[1] Micali *A. mon.* tav. XVIII.
[2] Simili l. c. tav. XX.
[3] l. c. XXVII. 11 e *Mon. ined.* XXXI, 8.
[4] *Beiträge z. Kunde d. indog. Sprachen* I p. 105 n. IX.
[5] l. c. p. 102 ss. n. VIII.

Oggetti di bronzo.

Debbo nominare in primo luogo una tenuissima lamina tonda di bronzo (diam. m. 0,15) con rilievo molto basso fatto col martello, mentre i dettagli più fini sono cesellati [1]. Essa, come provano i buchi esistenti nell'orlo ed i chiodi ivi in parte conservati, serviva da borchia a qualche arnese probabilmente di legno. Vi è rappresentato un mostro dal solito tipo della Gorgone, ma di sesso evidentemente maschio, vestito di una giubba strettissima con corte maniche, che gli scende solamente fin alla vita, e che deve essere di una stoffa lanosa, come indicano le tante piccole sporgenze onde è coperta. In simil modo è trattata la capellatura, la quale forma due grossi ricci pendenti ai due lati del capo; essa ha grande rassomiglianza con una criniera ferina. Il mostro riposa sul piede destro, mentre il ginocchio sinistro tocca quasi il suolo; colla mano sinistra esso afferra il calcagno s., mentre la destra sta appoggiata sopra il ginocchio d. Sugli omeri gli stanno due bestie feroci di forme molto simili, senonchè quella a d. di chi guarda ha il corpo più robusto e la testa rappresentata di profilo, mentre quella del compagno ora molto logora era certamente di faccia; perciò l'una (a d.) deve ritenersi per un leone, l'altra per una pantera. Fra le gambe del mostro si vede un uccello col becco ricurvato a terra, che rassomiglia ad un corvo.

La nostra figura trova riscontro in una serie di altri monumenti etruschi, i quali - come già espose

[1] Ne proposi il disegno all'adunanza dell'Instituto de' 9 Febbraio, *Bull. d. Inst.* 1877 p. 40; esso sarà pubblicato con più dettagliata mia illustrazione nella *Archaeol. Zeitung* di Berlino di quest'anno.

egregiamente il Raoul-Rochette [1] – riproducono più o meno fedelmente il tipo dell' Ercole fenicio, formato dai Fenicii mediante una congiunzione di quello dell'Ercole assirio e di una analoga divinità egizia, ed introdotto poi dai medesimi in Etruria. Ivi, come ho cercato di dimostrare (l. c.), subì variazioni sempre più considerevoli sotto l' influenza dell' arte greca. Fu avvicinato cioè sempre più al tipo gorgonico greco (esclusivamente femminile) il quale finì per far dimenticare del tutto l' altro più antico dell' Ercole assirio-fenicio. In una cert' epoca poi si confondevano i due tipi e tale confusione è evidente nel celebre rilievo (perfettamente simile al nostro in quanto allo stile ed alla tecnica) di Perugia, ora a Monaco [2]), ove una figura femminile dalla faccia gorgonica tiene per la gola con ambedue le mani un leone (schema solito nelle rappresentanze dell'Ercole assirio). Anche la figura del rilievo di Orvieto nella faccia e nel vestito rassomiglia affatto alla Gorgone greca, soltanto il sesso e le bestie ricordano il tipo dell' Ercole assirio-fenicio; esse paionò aggiunte però piuttosto per riempire lo spazio vuoto che come attributo caratteristico di quella divinità. Una notevole differenza dal tipo asiatico esiste anche nell'essere una bestia un leone, l'altra una pantera, riunione non ovvia nei rispettivi monumenti asiatici, ma molto comune nei vasi con fregi di animali, detti tirreno-egizii, probabilmente fabbricati in Etruria. In somma tutto concorre per farci credere che l'artista non abbia più avuto una chiara idea dell' Ercole a-f. nè per conseguenza si può ammettere questa denominazione

[1] *Mémoires d'archéol. comparée, I sur l'Hercule assyrien et phénicien* ecc. (*Mém. de l'Inst.* t. VIII) p. 119 ss. p. 358 ss. tav. V-VII.

[2] Brunn *Beschr. d. Glyptothek* n. 33; Micali *Ant. mon.* tav. XXVIII 5.

per la figura del rilievo. Dovremo contentarci invece tanto per questa come per la figura del rilievo perugino di un nome più generico, quale è quello di « mostro gorgonico » adoperata dal Micali [1]. In quanto all'epoca il monumento non può appartenere al periodo più antico dell'arte etrusca, non solamente perchè il tipo rappresentato mostra un' influenza così forte dell'arte greca, ma anche perchè l' esecuzione è tale da presupporre una lunga pratica nella rispettiva tecnica e mostra un notevole progresso in paragone coi rilievi simili sopra oggetti della tomba Regulini-Galassi. Conviene notare inoltre, che assieme col rilievo simile di Perugia fra gli altri molti oggetti si trovarono anche de' frammenti di vasi dipinti a f. n. dello stile dei vasi comuni d'Etruria [2]. Per quanto tempo poi in Etruria si ritenne uno stile arcaicissimo in certi monumenti, lo dimostra fra molti altri la celebre situla di Bologna, trovata assieme ad un vaso greco [3], quantunque lo stile de' rilievi sia molto più arcaico del nostro monumento. Nulla dunque ci costringe di attribuire a quest'ultimo un' antichità più rimota degli altri monumenti della necropoli. Fra essi il nostro rilievo senza dubbio è di pregio particolare sì per la scarsezza in genere di tali monumenti toreutici, esposti per la sottilità del metallo più di altri alla distruzione, che per la interessante e rara rappresentanza.

Dal sig. Mancini vidi due piccoli frammenti di un'altra lamina tenuissima di bronzo, che serviva pure

[1] Lo stesso vale per alcune figure su vasi di bucchero, Micali *Ant. Mon.* CII 6, 7 e XXII, anch' esse di sesso apparentemente maschile benchè col solito tipo gorgonico.

[2] Vermiglioli *Saggio di bronzi etruschi* p. XVIII ss., vignetta p. 107.

[3] *Bull. d. Inst.* 1872 p. 23 ss. p. 215.

di borchia (sul rovescio vi sono conservati ancora alcuni perni per attaccarla). La lamina era coperta di rabeschi e figure umane graffite; due teste conservate sono dello stile legato dell'ottimo periodo dell'arte etrusca, e fanno deplorare vieppiù la perdita del resto. In ogni modo anche quei pochi avanzi hanno un interesse particolare per la tecnica adoperatavi, molto rara a trovarsi all'infuori degli specchi. A guarnizione di casse di legno servivano altre laminette strette, l'una con ornamenti traforati, l'altra (Manc.) con palmette fatte a stampa.

Fra i vasi di bronzo sono notevoli (Bracc.):

Una cassa bislunga (lunga m. 0,37, alta, compreso il coperchio, 0,22) di tenuissime lamine congiunte fra di loro non a saldatura ma con chiodi ribaditi. Essa ha il coperchio a schiena, i frontoni coronati da una specie di rozza rosetta con quattro raggi sporgenti, i piedi consistono pure in liste di bronzo ricurvate e ribadite alla cassa. Dentro di essa si trovarono ossa bruciate ed un dado. Ad una delle rosette menzionate vi è attaccato ancora un avanzo del tessuto onde la cassa era involta [1].

Nelle tombe Braccardi si trovò pure un grande incensiere di bronzo senza alcun ornato e parecchi altri vasi in parte molto frammentati di forme comuni, fra i quali un gran preferícolo e due scodelle. Due piccoli boccaletti vidi dal sig. Mancini (Nov. 76), dallo stesso un gran calderone (λέβης), (diam. 0,32) con due uncinelli per attaccarvi un grande manico curvo ora mancante (passato al museo Faina). Sotto un piccolo vasetto danneggiato dall'ossidazione, che posseggo io

[1] Questa particolarità si notò anche negli scavi del 1832; v. *Bull. d. Inst.* 1832 p. 216. Il sig. Mancini possiede una cuspide di lancia con avanzi di un simile involucro.

(forma Gozzadini *di ult. scop. a Marzabotto* tav. 14. 1 ma senza manico) vi sta inciso col bulino ⅄a. Nel museo Faina si trovano poi tre grandi manichi di bella forma ed ornato, appartenenti a grandi boccali di bronzo. Un quarto consiste di una striscia curvata di bronzo piuttosto grossa alla quale è attaccato in mezzo un manubrio anch'esso leggermente curvato, il quale finisce in un'unghia di cavallo.

Altri 6 manichi (ib.) consistono di un mezzo cilindro vuoto di bronzo, il quale come una cerniera contiene le estremità di un manubrio curvato movibile. A simile scopo pare che abbia servito una spranghetta di bronzo (lunga m. 0,075) alle cui estremità sporgono (poste ad angolo retto sulla spranghetta) due protomi di cavallo [1]; manca oramai il rispettivo mezzo cilindro di bronzo.

Un altro manico simile consiste di una lamina (diam. m. 0,015) ornata di bellissima testa di Satiro in basso rilievo di quello stile legato che tanto bene si adatta a tali soggetti puramente decorativi. Ai due lati vi sono incassate le estremità di un manubrio curvo movibile.

Vi sono stati trovati in maggior numero dei piccoli leoncini fusi di bronzo, lunghi m. 0,045 e m. 0,06 (F. Manc.) nonchè alcune pantere simili (quattro nel mus. F.) e tre teste di leoni, probabilmente parti ornamentali di qualche arnese o vaso (V. Gozzadini *di un'antica necropoli a Marzabotto* tav. 15 n. 3. 9. 6. 8 p. 49). Una testa di leone più grande di tenue lama di bronzo fatta a martello e cesellata avrà decorato l'estremità di un arnese di legno [2] (forse una sedia), mentre una zampa di simile bestia, anch'essa vuota, ma fusa e per conseguenza più

[1] Un'arnese uguale fu trovato anche coi celebri bronzi di Perugia; Vermiglioli *Saggio di bronzi* p. 69.

[2] Simile testa di uguale tecnica presso Zannoni *gli scavi della Certosa di Bologna* tav. IX n. 13.

solida, evidentemente ha decorato un piede di un arnese simile; essa conserva tuttora nel margine i buchi destinati a ricevere i chiodi per attaccare [1] il fusto di legno. Mancano del tutto oggetti votivi come quei di Marzabotto (Gozzadini l. c. tav. 15 p. 47 ss.). Corrispondono invece ad oggetti di quella necropoli tre « coppie di grossi dischi di bronzo lavorati al tornio, ognuna delle quali è collegata da una spranghetta a capocchie » (l. c. p. 59 tav. 18 n. 8), le quali secondo il ch. Gozzadini hanno servito a tener unite « e ad adornare le gambe incrociate di alcun bisellio o scanno come quelli che son dipinti su molti vasi » [2].

Una capocchia (diam. m. 0,04) scavata in presenza mia e favoritami dal sig. Mancini corrisponde perfettamente alle simili di Marzabotto (Gozzadini l. c. tav. 19, 16 e 17) e conferma la congettura dell'illustre autore, che esse cioè abbiano sormontato qualche parte di mobile, essendo conservati nel mio esemplare tanto avanzi di legno quanto il perno di ferro che lo teneva attaccato.

Fra gli arnesi per l'uso giornaliero occupa certamente il primo posto uno stile di bronzo dorato passato al museo di Berlino [3], lungo m. 0,17; la parte inferiore però è rotta; la figurina sola misura m. 0,45. Consiste esso in un fusto attortigliato che aumenta di grossezza nella parte superiore, ove finisce in un capitello. Sopra si scorge la figura di un ragazzino ritto in piedi e

[1] Accurato riscontro anche per lo stile, molto più arcaico in apparenza nella testa cesellata (perchè col martello era difficile di finire il modellamento delle forme), questi due oggetti lo trovano in due teste fra i bronzi di Perugia; Inghirami *Mon. etr.* serie III tav. 22 e 26 (quella è fatta a martello, questa fusa).

[2] V. Zannoni *gli scavi della Certosa* tav. XIX n. 22. 23 e 42 p. 77.

[3] Sarà pubblicato nell' *Archaeol. Zeitung.*

nudo all'infuori delle scarpe; il quale nella sinistra appoggiata al fianco porta un dittico, nella destra anch'essa stretta al corpo uno stile. Ha i capelli lunghi contenuti da una benda. Gli occhi oramai son vuoti, le pupille essendo state lavorate separatamente e forse di argento. Termina l'arnese in una specie di ghianda che si alza sopra la testa del giovanetto, divisane mediante due trochili ed un toro. La figurina è modellata stupendamente, e desta ammirazione non solo in quanto all'accuratissima esecuzione dei più fini dettagli, nella quale era tanto valente l'arte etrusca, ma anche in quanto all'esattezza anatomica ed all'armonia delle forme, rare a trovarsi nelle opere etrusche. Lo stile è legato, quale si conservò durante l'ottimo periodo dell'arte etrusca. In quanto all'uso dell'arnese, basterebbe forse il concetto della figura, che certamente contiene un'allusione al medesimo [1], per provare che esso sia uno stile; ma anche altre ragioni indicano una tale destinazione. Dagli aghi crinali simili [2] il nostro arnese si scosta per doppia ragione: per la grossezza del fusto cioè e per la ghianda che sormonta il capo della figurina. Essa sarebbe contraria allo scopo di un ago, giacchè essendo di bronzo massiccio dà un soprappeso tale alla parte superiore dell'arnese da dover guastare ogni anche più greve acconciatura femminile. Si adatta invece benissimo allo scopo di uno stile, dovendosi con la parte superiore di esso lisciare la cera delle tavolette da scrivere.

[1] Così alcuni manichi di specchi vengono formati da figure di donna che si specchia. Sopra un ago crinale del museo di Berlino (Friederichs *klein. K. u. Ind.* n. 249 a) ed un altro nel gabinetto Guardabassi in Perugia c'è una donna che sta ordinando i capelli. V. anche la strigile *Mon. d. I.* IX. 29. 8 con una figura di donna nuda, che tiene una strigile in mano, come manubrio.

[2] Oltre i nominati v. *Mon. d. I. VIII* tav. 56 e.

Una strigile (F) ha nella parte interna del manico il bollo ΑΡΙΞΤΟΣ = σώτειρα; la σ è arrotondata, e congiunta coll'ο; la medesima parola, scritta però in alfabeto posteuclideo e da sin. a d. (come tutti i bolli greci di strigili finora conosciuti) [1] ricorre sopra una strigile del museo di Berlino, Friederichs l. c. n. 212. Essa probabilmente si riferisce alla dea tutelare dello stabilimento [2]. Come su altre strigili, così anche sulla nostra si veggono a destra ed a sinistra del bollo due altre marche di fabbrica rappresentanti un grifone.

Non mancano gli altri piccoli strumenti di toletta, come aghi (forma Gozzadini *di una necr.* tav. 17 n. 12 ed anche di forma curvata come id. *di un sepolcreto ant.* tav. VII n. 19 p. 90), curorecchi (id. *di una necr.* tav. 17 n. 4), una tenagliella. Poi anelli lisci, braccialetti a spirale (F. Br.), fibule di diverse forme e grandezza, nonchè una fibbia per cintura [3], rassomigliante ad una di oro munita di rilievo e trovata in Crimea (*Compte rendu de l'ac. de S. Pétersbourg p. l'a.* 1864 tav. VI, 5), ma senza il perno. Vi sono nel museo Faina cinque di que' piccoli oggetti in forma di ampollietta, traforati nella parte di sopra, che generalmente si ritengono pesi per frangia ad orlo delle vesti; ma come giustamente osservò il Friederichs [4], frange simili, che si vedono in alcune statue di marmo, secondo il loro lavoro stesso debbono ritenersi di lana e non di metallo, e per conseguenza cade l'unico appoggio dell'opinione che gli antichi abbiano adoperato tali pesi onde ottenere una piegatura regolare e bella

[1] V. *Bull. d. Inst.* 1863 p. 21; p. 188.
[2] L. c. 1860 p. 10.
[3] V. Friederichs *Kl. K. u. Ind.* p. 112.
[4] L. c. p. 110.

delle vesti. Il Friederichs sostiene invece, e con ragione, che tali pesi appartengano piuttosto a collane, e ciò viene confermato dal fatto che ad Orvieto si sono trovati degli appiccagnoli affatto uguali, ma di osso. Per i globettini simili vuoti già sostenne lo stesso il ch. Gozzadini (*di un' ant. necr.* p. 53 tav. 17 n. 6); anche ad Orvieto si trovarono degli oggetti simili ma di forma bislunga (simile pieno presso Gozzadini l. c. tav. 17 n. 20, dichiarato « pendente » dal ch. autore p. 55), e che consistevano di due metà risaldate.

Agli oggetti di bronzo accludo le armi di ferro trovate nella necropoli, e sono parecchie cuspidi di lancia di diversa grandezza ed una spada (non intatta) lunga m. 0.43 (Br.) Negli scavi Braccardi si trovò ancora il piedistallo con tre piedi di un candelabro semplicissimo, pure di ferro.

Oggetti di oro, di argento, e pietre preziose.

Molto belli sono due orecchini della forma cosidetta a bauletto (*Mus. Greg.* I tav. 72) con finissimi ornamenti a filagrana. Un altro paio simile si trova in possesso del sig. Braccardi e dal medesimo un anello d'oro liscio. Un pendente più piccolo (F.) ha la forma cosidetta a cerchietto (Gozzadini *di ult. scop.* tav. 17 n. 5). Alla decorazione di qualche arnese hanno servito due piccoli leoncini d'oro vuoti (F). Un bellissimo tondo di oro (diam. 0,045) con ornamenti a filagrana disposti in varî cerchi e con una rosetta in mezzo come altri simili ha servito di borchia (passato al museo di Berlino). Rilevo finalmente che anche ad Orvieto si sono trovate alcune di quelle spirali (σύριγγες) che servirono per stringere le treccie della chioma [1]. Ne

[1] Helbig *Bull.* 1874 p. 61 ss.

esistono due in oro nel museo Faina, tre dello stesso metallo le vidi dal sig. Braccardi, e due in argento dal sig. Mancini. È da notarsi che tutte hanno un diametro ristrettissimo di un centimetro incirca, conformemente ad altre della medesima epoca, mentre le spirali simili che quasi regolarmente si trovano nelle tombe del periodo antecedente a quello cui appartiene la nostra necropoli, sono di molto maggiori dimensioni[1].

Di pietre preziose la necropoli ha fornito alcuni scarabei di corniola, uno dei quali di grandissimo pregio[2] (mus. Faina).

Esso reca sul dorso una figura lavorata in basso rilievo, particolarità assai rara e della quale non ho potuto trovare che tre altri esempi[3]. Vi è rappresentata una donna alata, vestita di chitone con corte maniche, che sta inginocchioni (la testa veduta di profilo, il resto del corpo di faccia) tirando in su con ambedue le mani i lembi della veste. Il significato della figura resta dubbioso, nè ritengo per certo che l'artista abbia pensato ad un certo essere mitologico. — Sullo scudo della pietra si vede un uomo fra due cavalli che si impennano mentre egli li tiene per le briglie; così l'uomo, come gli animali sono rappresentati nelle solite posizioni stranamente contorte. Il lavoro del dettaglio tanto in questa rappresentanza quanto in quella sul dorso è di scrupolosa accuratezza, e stupendamente eseguita è la piccolissima mosca che l'artista ha rap-

[1] L. c. e *Bull.* 1876 p. 59, 1 (Dasti).

[2] Si sta pubblicando nella *Archaeol. Zeitung* dell' anno corrente; v. le mie osservazioni nell'adunanza de' 9 Febbr. corr. *Bull. d. I.* 1877 p. 39.

[3] *Impronte gemmarie* III 1, 2; Köhler *gesamm. Schriften* V, tav. I 1 p. 8; *Bull. d. I.* 1877 p. 64; scarabeo trovato nuovamente a Corneto, molto simile al precedente.

presentata nel campo libero a sinistra del gruppo descritto. Contrasta in modo strano con quella esecuzione materiale tanto finita la poca esattezza anatomica in alcune parti del corpo delle figure.

Tre altri scarabei di assai minore interesse vidi dal sig. Mancini. L'uno, disgraziatamente frammentato, ma di lavoro squisito, ha la figura di un uomo con accanto un cane seduto. l'altro è conservato bensì, ma lavorato rozzamente; vi è inciso un cavallo sdraiato; di lavoro rozzissimo è pure il terzo frammento (gli ultimi due provengono da tombe a cassone). Si deve aggiungere ancora un piccolissimo pezzo d'argento perforato nella sua lunghezza a guisa di scarabeo, cui rassomiglia anche la forma in generale; sullo scudo vi è inciso un uccello ritto (molto logoro).

Oggetti varî.

Di vetro smaltato oltre le solite pallottole ed una tenue bacchetta tonda di color verde chiaro si trovarono ancora alcuni vasi unguentarî; ne vidi uno in forma di ampolletta presso il sig. Braccardi, due altri della solita forma e con striscie in bianco e turchino presso il sig. Mancini. Il medesimo possiede un altro di alabastro, un po'corroso, lungo 0,14 m. Fra gli oggetti di osso, all'infuori delle già menzionate ampollette vi è una piccola palla liscia (diam. m. 0,01 M.) che faceva anch'essa parte di una collana. Alcuni tondi (diam. 0.035) fatti al tornio col rovescio liscio e senza buco nè perno, pare che abbian servito da borchie. Vi sono inoltre tre striscie (ed un frammento di una quarta), di poca grossezza, lunghe m. 0,07 ed alte m. 0.012 con dei meandri incisi; sopra ogni striscia giaciono due leoni uno dirimpetto all'altro, lavorati separatamente ed

attaccati alle striscie mediante de' perni di bronzo; la parte di dietro de' leoni è liscia; essi sono lunghi m. 0.03, alti m. 0.015 ed hanno delle traccie di color rosso (minio). Le striscie certamente servivano da guarnimenti di una piccola cassa. Lo stile dei leoni è, come al solito in oggetti di questo genere, legato e ricorda l'arte asiatica. Il medesimo scopo avevano altre striscie di osso più sottili (F. M.) decorate anch'esse di meandri incisi. – Interessanti sono cinque tessere della solita forma delle tessere gladiatorie romane, lunghe ciascuna m. 0,042, larghe m. 0,005, e traforate all'angolo sinistro; presso all'angolo opposto portano delle cifre etrusche, cioè:

XIIX, IΛX, ΛX, Λ, III

Per quanto sappia questi sono i primi esempi di siffatte tessere presso gli Etruschi. In quanto alle cifre è notevole la maniera di scrivere XIIX invece di IIIΛX, conformemente alla predilezione per le cifre sottrattive che si osserva pure sui sarcofaghi etruschi[1]. I dadi conservati nel museo Faina la maggior parte sono di forma cubica più o meno irregolare (i lati differiscono quasi in tutti di uno o due millimetri), grandi da m. 0,007 a m. 0,025 cub., 10 di forma parallelepipeda (i più piccoli di m. 0,012 × 0,008 × 0,006, il più grande di m. 0,025 ecc.). I primi hanno la numerazione odierna (che fu anche quella de' Greci e de' Romani), in modo cioè che la somma de' numeri de' lati corrispondenti sia sempre 7. I dadi di forma parallelepipeda invece mostrano quella disposizione dei

[1] V. Corssen *die Sprache d. Etrusker* I p. 40.

numeri, ove si corrispondono 1 e 2; 3 e 4; 5 e 6[1]. Una curiosità singolare son tre dadi cubici (o almeno quasi cubici, giacchè misurano 0,085 invece di 0,09 × 0,03) i quali non sono staccati ancora l'uno dall'altro; vi si trovano però le linee di divisione, ove più tardi senza dubbio si dovevano segare[2]. Noto ancora che nei dadi cubici più grandi vi è nel centro un pezzo di osso di forma irregolare lavorato separatamente e poi incastrato, probabilmente perchè mancavano delle ossa abbastanza grosse per fare il dado tutto d'un pezzo.

Finalmente debbo menzionare alcuni tubi di osso con un foro circolare nell'interno, mentre l'esterno non è strettamente cilindrico, ma bensì profilato col tornio; tutti hanno uno o più piccoli buchi praticati nel senso verticale. Questi ultimi non si spiegano ammettendo l'uso di siffatti tubi come manichi di specchi[3], ai quali in genere rassomigliano, se non che i singoli tubi sono molto più corti. Nè credo che siano flauti, giacchè manca ogni indizio di giuntura fra i singoli pezzi. Forse potrebbero aver servito da cerniera per grosse casse di legno nel modo descritto dal ch. Fiorelli presso Gozzadini *di un' ant. necr.* p. 77 s.; ma anche questa supposizione rimane almeno problematica, visto che la superficie de' nostri tubi non è liscia.

[1] La medesima disposizione si trova anche sui dadi parallelepipedi di Marzabotto (Gozzadini *di ulteriori scoperte* p. 40 s. tav. 14 n. 2ab) nonchè sopra un dado cubico di finissima argilla nera (id. *di un'antica necr.* p. 39 tav. 19 n. 35). È assai probabile la congettura dell'illustre autore che questi dadi, la cui forma (e la materia in quello di creta) li disadatta al giuoco, siano stati messi ne' sepolcri con fine simbolico.

[2] Altri esemplari simili li vidi a Sarteano dal sig. canonico B. Brogi e nel museo etrusco di Firenze.

[3] Quali si dicono *Mus. Greg.* I tav. CVII: uso che per la nostra necropoli vien escluso anche per la assoluta mancanza (almeno finora) di specchi.

Si sono trovati ancora dei pezzi di ambra nella necropoli. Nel museo Faina se ne conservano otto di color rosso cupo, tre de' quali fatti a guisa di scarabeo; l'uno traforato nella lunghezza (m. 0,027), l'altro orizzontalmente all'estremità, con una striscia longitudinale incisa (m. 0,026); il terzo piccolissimo (l. m. 0,008) legato in un anello di bronzo. Due pezzi hanno la forma di ampollette (l. m. 0,03 e m. 0,014), uno è di forma irregolare (l. m. 0,035)[1], tutti e tre fatti ad appiccagnolo; finalmente vi sono due piccoli bottoni colla parte di dietro liscia. Di più vidi dal sig. Mancini alcune piccolissime pallottole di ambra con grosso foro e di forma regolare. Al medesimo scopo hanno servito anche alcuni piccoli ciottoli pure colla parte superiore fatta ad appiccagnolo bucato.

Si sono trovati poi alcuni pezzi di selce lavorata, di forma irregolare, nonchè almeno due punte di freccie; l'una intatta esiste nel museo Faina, l'altra fu estratta in presenza mia da una delle tombe che stanno dentro la curva della via Cassia. È assai probabile che queste selci si mettessero nei sepolcri con un fine simbolico o religioso, come altresì è certo che tal uso si sia continuato in Etruria fin ai tempi romani [2]. Tali pezzi di selce si portavano anche come amuleto, e ne vidi

[1] Una collana di simili pezzi è stata pubblicata ultimamente dal ch. Gozzadini *Scavi archeologici fatti dal sig. A. Arnoaldi Veli presso Bologna* tav. X. 15 p. 76. « Essa proviene da un sepolcro della prima epoca del ferro (del tipo di Villanova) mentre una simile era attaccata al collo di uno scheletro in uno de' vicini sepolcri dello stesso podere S. Polo, forniti di vasi dipinti ». Una collana di globetti d'ambra e di vetro variamente smaltato si trovò nel sepolcro 41° della Certosa, ancora in posto: Zannoni l. c. p. 88 tav. XXXIII, 3.

[2] V. Gozzadini *di ult. scop.* p. 42, s.

[3] Gamurrini *Bull. d. I.* 1868 p. 132.

uno montato in argento dal sig. canonico D. Angelo Marzi a Corneto.

In grande abbondanza sono stati trovati nelle tombe que' piccoli ciottoli che pure in gran numero si rinvennero negli scavi a Marzabotto [1] e nella Certosa [2], nonchè – come potetti osservare io stesso – nelle tombe etrusche di Cerveteri e di Corneto. La loro forma e grandezza è varia; il ch. prof. Strüver, al quale ne portai alcuni, li dichiarò diaspri (di color rosso, verdastro, bruno cupo con striscia verde), pietre calcaree, e quarzo, tutti aguzzati dall'acqua. In una tomba si trovò una pietra simile, ma molto più grande, lunga cioè m. 0,315 e larga m. 0,22; altre di questa grandezza le ho vedute a Cerveteri. Non mancano alla necropoli d'Orvieto que' cilindri d'argilla a capocchie il cui uso rimonta fin alle terremare ed alle stazioni lacustre della Svizzera [3]; debbo notare però che tutti quegli osservati da me erano privi di qualunque ornamento. Singolare e finora senza riscontro in altre necropoli etrusche vi è la grande quantità di ghiande missili di terra cotta di due differenti grandezze; la maggiore oltrepassa del doppio incirca le solite ghiande missili di piombo [4]. Di queste ultime almeno una si trovò anche ad Orvieto, come ne ha fornito tre la necropoli di Marzabotto, munite ancora di cifre differenti secondo la grandezza delle ghiande.

Terminata la descrizione degli oggetti trovati nella necropoli resta a fissare l'epoca alla quale essi debbono

[1] Gozzadini *di ult. scop.* p. 41 s.

[2] Zannoni *gli scavi della Certosa* tav. VII n. 11-28 p. 52

[3] Gozzadini *scavi a. f. d. sig. Arnoaldi* p. 38 tav. IV 9-11.

[4] Simili si trovarono nella contrafossa di Castel d'Asso *Bull. d. I.* 1873 p. 109.

[5] Gozzadini *di un'ant. necr.* tav. 19 n. 9 p. 63.

ascriversi. E qui in primo luogo sorge la quistione, se vi esistano tombe con contenuto essenzialmente diverso da quello delle altre e per conseguenza di epoca più antica ovvero più recente. Non esito di rispondere negativamente. È vero che mi venne asserito in Orvieto, non essersi mai trovati vasi dipinti nelle tombe ad una camera. Il sig. Mancini stesso però ed indipendentemente anche gli scavatori costatarono almeno due eccezioni per le tombe conservate, le quali peraltro in generale hanno fornito ben pochi oggetti. Ora due vasi ivi trovati secondo questa doppia testimonianza non si scostano affatto dallo stile rigido dei communi vasi a figure nere e quindi per nessuna ragione possono reputarsi più antichi [1]. Siccome poi queste tombe indubitatamente sono state frugate già in antecedenza, così è probabile che anche molti vasi siano stati portati via dai visitatori. Vasi dipinti in maggior quantità si sono trovati anche nel terreno attigue più vicino alla rupe in tombe che per conseguenza difficilmente saranno più recenti delle conservate (non mi consta se siano a doppia camera, ovvero ad una sola) [2]. Le tombe poi situate ad Est da queste, che hanno fornito moltissimi vasi, secondo i disegni fatti dal sig. Bongiovannini non sono tutte a due camere, ma bensì vi si trovarono frammischiate altre ad una camera sola, nè si ha notizie che in alcuna tomba di questo gruppo siano mancati i vasi dipinti. Lo stesso vale delle tombe Fiamma, otto delle quali ad una camera. La distinzione fatta fra le tombe a due camere e quelle ad una sola riguardo al contenuto di vasi dipinti, è dunque certamente inesatta.

[1] Sono un coperchio di vaso con cinque giovani che fanno una corsa a cavallo verso un trepiede, ed una tazza con la faccia gorgonica nell'interno e coi soliti occhi bianchi all'esterno.

[2] Fiorelli, *Notizie degli scavi* 1876 Settembre p. 126.

Credo al contrario che la scarsezza od anche la mancanza di vasi dipinti in alcune tombe e specialmente nelle conservate debba ritenersi piuttosto casuale, e che nessuna fra le tombe finora scavate sia anteriore all'epoca dei vasi dipinti. Prova ne è il fatto che mancano non solamente quegli oggetti di smalto che ricordano l'arte egizia, le stoviglie lavorate a mano con ornati geometrici graffiti e quelle dipinte a color bruno o rossastro su fondo biancastro con ornati lineari, uccelli acquatici ecc., ma anche i vasi di stile corinzio con concetti puramente ornamentali, che risentono l'arte asiatica, quali sogliono trovarsi assieme ai vasi di bucchero nel periodo che precede immediatamente quello de' vasi dipinti [1]. Fra i vasi dipinti a figure nere mancano ancora le classi più antiche e di carattere veramente arcaico, rappresentate soltanto da quattro imitazioni posteriori (n. 1-4). I vasi a figure rosse quasi tutti sono di uno stile ancora più o meno legato, pochissimi si avvicinano allo stile libero e sciolto dei vasi della Magna Grecia (n. 32. 46). Si sono trovati poi costantemente nella medesima tomba vasi a figure nere ed a figure rosse di disegno più o meno libero ed accurato, come ho potuto osservare personalmente durante lo scavo, e come risultava anche chiaramente dall'esame dei frammenti accumulati dai sigg. Braccardi e Mancini, i quali avevano curato di tener separati quei provenienti dalle singole tombe, onde poter ricomporre più facilmente i rispettivi vasi [2]. Ciò prova indubitatamente che si continuò a la-

[1] Helbig *Bullett. d. Inst.* 1875 p. 95; 1874 p. 203 ss.

[2] Per dare un esempio concreto noto fra i vasi già ricomposti i seguenti, che secondo l'asserzione decisa del sig. Mancini provengono da una sola tomba: 2 anfore a figure nere del solito stile rigido, la tazza con Baccante nell'interno (n. 36), di disegno legato, e la tazza colla filatrice (n. 42) di disegno molto bello ancora alquanto

vorare nella tecnica a figure nere, anche dopo l'invenzione della nuova tecnica a figure rosse, e che anche in questa contemporaneamente si lavorava in più stili abbastanza differenti. E qui dobbiamo tener conto della cronologia dei vasi dipinti proposta dal Brunn nei suoi *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei*. Secondo la medesima i nostri vasi e naturalmente tutti gli altri oggetti trovati assieme con essi apparterrebbero al secondo e terzo secolo a. Cr. Ora secondo l'asserzione del Brunn stesso (l. c. § 28 p. 55 e § 33 p. 61) il principale, forse l'unico mezzo per schiarire questa quistione lo forniscono le osservazioni fatte negli scavi etruschi — e questi decisamente contraddicono alla sua teoria come espose benissimo lo Helbig (*Bull. d. Inst.* 1871 p. 92 ss.). Lo stesso viene nuovamente confermato dalle scoperte orvietane. Anche nelle nostre tombe mancano del tutto i vasi etruschi dello stile della decadenza, nonchè gli oggetti soliti a trovarsi assieme con essi (come specchi, candelabri ecc.) nelle tombe del gruppo più recente, che principia col terzo secolo a. C., e che si distingue decisamente dal più antico, che contiene vasi dipinti greci. Tutti gli oggetti trovati nelle nostre tombe invece corrispondono perfettamente a quei soliti a trovarsi coi « vasi buoni »; e ben differiscono nel loro stile sempre severo e legato da quella sciolteza di stile spesso soverchia ed esagerata in mollezza, quale è propria alle opere del

legato. Di più lo scarabeo con donna alata sul dorso (p. 165), il manico tondo con testa di Satiro in basso rilievo p. 160, e la lamina con palmette a stampa p. 159. Uniti ai vasi dipinti si sono trovati sempre i vasi locali rozzi ed i buccheri di diverse qualità lisci e con rilievi. Una di quelle teste di carattere arcaicissimo che spesso adornano la bocca de' grandi vasi (Micali *Ant. Mon.* XXV, 2) fu trovata in presenza mia assieme con vasi dipinti a figure nere ed a figure rosse.

periodo più recente dell'arte etrusca. Oltrepasserebbe di molto i limiti di questo rapporto l'esaminare qui ad uno ad uno tutti gli argomenti storici proposti dal Brunn nella seconda parte del suo importante scritto, lavoro che non potrebbe tornar completo senza entrare anche nella quistione accennata già sopra (p. 129 n. 13), se molti vasi, e quali, non si abbiano piuttosto a credere fabbricati in Etruria anzicchè importati dalla Grecia. Sperando dunque di poter tornare in altra occasione e con studi più maturi su questo campo più vasto, mi limito ad accennare qui ancora ad un osservazione già fatta dallo Helbig (l. c. p. 89). Quello stile convenzionale ed irrigidito cioè dei vasi communi dell' Etruria, anzichè mediante una imitazione molto posteriore agli originali, si spiega anche – e meglio mi pare – ammettendo una continuità non interrotta dello stile arcaico, il quale finì per degenerare in maniera. Le scoperte orvietane anzi ci portano a credere che pur certe classi di vasi (di dimensioni maggiori) si conservava di preferenza la maniera più antica di decorazione, mentre in altre (come nelle tazze) si adoperava tosto la nuova. In ogni modo certi pittori possono aver lavorato quasi esclusivamente nell'una o nell'altra tecnica, e questa supposizione spiega benissimo, mi pare, il disegno oltremodo rigido ed anche goffo delle rappresentanze a figure rosse su certi vasi che sull'altro lato hanno delle figure nere [1]. Il pittore cioè era abituato a lavorare in quest'ultima maniera ed in essa doveva aver acquistato molta pratica, onde raggiungere una certa eleganza, un certo garbo malgrado lo stile rigido; la tecnica a figure rosse invece gli era poco famigliare e per conseguenza la esercitava timidamente,

[1] V. Brunn l. c. p. 84.

esagerando lo stile legato che vedeva adoperato su altri vasi a figure rosse e giungendo così a forme pesanti e goffe, ovvero trasportando dall'altro canto alla nuova maniera le particolarità della consueta a f. nere (come si osserva sul vaso n. 28). Le nostre tombe dunque, siccome mancano delle classi più antiche dei vasi dipinti, così possono ascriversi con certezza al quinto e quarto secolo a. C. Sarà prudente di astenersi per ora dal fissare più precisamente l'epoca de'singoli oggetti. Al principio dell'accennato periodo, cioè alla prima metà del V secolo, apparterranno il balsamario di terra cotta e forse il rilievo del mostro gorgonico, ambedue trovati nelle tombe conservate, le quali anche per la loro posizione in vicinanza alla rupe si possono ritenere relativamente più antiche. La maggior parte degli altri oggetti non sarà più recente della prima metà del quarto secolo, alla fine del quale e forse al principio del terzo secolo dovranno attribuirsi quei pochi vasi di stile sciolto.

L'esistenza di una necropoli così estesa, che probabilmente circonda tutta la collina, prova certamente, che l'attuale Orvieto occupi il posto di una città etrusca, la quale dev'esser stata fra le più grandi e le più forti per la sua posizione dominante e di difficilissimo accesso. Sul nome di quella città però finora non si è stabilito un accordo frai dotti [1]. Il Müller e l'Orioli vollero riconoscervi l'antica Volsinii (*Velsuna*) distrutta dai Romani nel 264 a. Cr. (490 *a. u. c.*). Ad altri invece (Bunsen, Niebuhr, Dennis) parve troppo grande la distanza da Bolsena, la nuova Volsinii, dove i Volsiniesi furono costretti dai Romani di emigrare dopo

[1] V. Dennis *Städte und Begräbnissplätze Etruriens* I. p. 353 (tradúz. tedesca).

la presa e distruzione dell'antica città, ed oramai pare generalmente adottata l'opinione del Dennis (l. c. p. 341) che questa sia stata situata sopra l'attuale Bolsena, nell'altipiano chiamato il Piazzano. In Orvieto il medesimo dotto è disposto a riconoscere, dopo il Niebuhr ed altri, l'antico Salpinum, in appoggio della quale opinione però non si può addurre nessuna prova alquanto solida, sicchè il compianto Giancarlo Conestabile [1] stimò prudente di astenersi da qualunque denominazione positiva, limitandosi a costatare il fatto che Orvieto è situato nell'antico agro Volsiniese.

Ad una decisione che credo definitiva ci porta appunto l'esame delle scoperte archeologiche fatte in quel circondario. Il Brunn fra gli altri argomenti in appoggio alla sua cronologia della pittura vascolare ricorda il fatto che nei dintorni di Bolsena non sono stati mai trovati vasi dipinti greci, e ne conclude appunto che tali vasi non siano stati importati ancora, allorquando fioriva l'antica città di Volsinii. Noi invece da questo fatto (confermatomi nuovamente dal sig. Giuseppe Menichetti, esperto intraprenditore di scavi a Bolsena) [2] ne trarremo la conclusione opposta, che cioè l'antica Volsinii non possa esser stata situata presso all'attuale Bolsena. Nè si può ammettere l'opinione dell'Abeken [3], il quale vorrebbe collocarla a Montefiascone (*Mittelitalien* p. 34), perchè la maggior parte delle tombe scoperte presso questa città conteneva og-

[1] *Pitture murali e supellettili etrusche* ecc. p. 6 s.

[2] V. anche la *Relazione sulle scoperte archeologiche della città e provincia di Roma negli anni* 1871-72 p. 125 ss. Tutti gli oggetti ritrovati presso Bolsena ed ivi descritti appartengono al periodo più recente.

[3] Nuovamente riadottata anche dal Deecke nella nuova edizione del classico libro *Die Etrusker* I 1, 5 p. 206, 56.

getti di epoca recente etrusca, come pure vi si sono trovate non poche iscrizioni romane, prova che la città continuava ad esser abitata anche durante il dominio dei Romani. Il solo posto in tutto quel circondario, ove possa aver esistito una città di tale importanza, è dunque Orvieto, ed anche le scoperte archeologiche confermano pienamente il parere del sommo Müller [1], che cioè a questa città spetti l'onore di occupare il posto di Volsinii, uno dei « *capita Etruriae* » secondo Livio (X 37). Mancano difatti nella necropoli attorno alla città oggetti appartenenti ai tempi posteriori alla distruzione avvenuta nel 264 a. C. [2]. Fra quei nuovamente scoperti probabilmente nessuno dovrà attribuirsi agli ultimi anni di Volsinii, la maggior parte certamente appartiene al tempo del fiore dell'antica città nel quinto e quarto secolo. Al quarto secolo appartengono ancora le celebri tombe dipinte di Poggio del Roccolo, poste sul pendio della collina prospiciente la città, e almeno una parte delle altre tombe ivi scoperte [3], mentre le tombe di Porano, Castel-Rubello, Castel S. Giorgio,

[1] Dennis l. c. I p. 346; cf. *Relazione sulle scoperte* ecc. p. 127 ss. *Bull. d. Inst.* 1876 p. 209 ss.

[2] È vero che il Bunsen *Bull. d. Inst.* 1833 p. 96 menziona due specchi (Gerhard *Etr. Spiegel* tav. 183. 184) fra gli oggetti da lui veduti presso il delegato pontificio, mons. Dipietro, ma dubito grandemente se essi veramente siano stati trovati nella collina d'Orvieto e non piuttosto in altro scavo nella vicinanza e fuori della necropoli dell'antica città, come fanno supporre le osservazioni del Gualterio e quelle fatte negli scavi nuovi. Ad ogni modo l'esistenza di qualche tomba con contenuto di specchi ed altri oggetti della medesima epoca non contradirebbe alla mia opinione, dovendosi riferire una parte di tali tombe anche al principio del terzo secolo.

[3] Vi si trovarono oltre pochi vasi greci senza figure ed altri dello stile della Magna Grecia anche vasi etruschi della decadenza e specchi che potrebbero peraltro attribuirsi tutti all'epoca incirca della distruzione di Volsinii; è possibile però ugualmente che anche dopo il trasferimento della città a Bolsena alcune famiglie continuas-

Castiglione della Teverina e di altri paesi vicini, che sogliono contenere oggetti dell'epoca più recente, già per la loro distanza da Orvieto non possono riferirsi all'antica Volsinii, ma bensì a quei castelli menzionati da Livio (IX 41).

Spiegazione della tavola XLII de' Monumenti

A pianta delle tombe (scala di 1: 100)

×—×— linea che ha servito di base nel far la pianta.

— — — — — *N O* limite dello sterro.

w Cassa contenente il cadavere di un fanciullo (p. 110).

v Cassone composto di varie lastre di tufo (non menzionato nel testo).

B Spaccati longitudinali delle parti dinanzi delle tombe I-XVI e XVIII (scala di 1: 100).

B' Spaccato longitudinale della tomba XVII (scala di 1: 50).

C Spaccati traversali delle tombe I-XII (scala di 1: 50).

C' Spaccato traversale della tomba XVII (scala di 1: 50).

D Veduta della strada inferiore nello stato attuale (l'architrave della porta esterna della tomba XIII, mancante sulla tavola, ora è stato rifatto).

E Schizzo di una tomba nel supposto stato antico.

a lastra chiudente la porta interna.

b soglia davanti alla porta che serve d'appoggio ad *a*.

c soglia della porta esterna.

sero per qualche tempo di sepellire i loro morti nel posto e nelle tombe ove riposavano gli avi. Mancano delle notizie precise sul contenuto delle singole tombe. V. Brunn *Bull. d. I.* 1868 p. 51 ss. Conestabile *Pitture murali*.

d muro a secco chiudente la porta esterna.

d e pietre sporgenti ai due lati della porta.

f g banchini per i cadaveri (le linee punteggiate indicano le lastre di sostegno).

X–X' andamento del terreno antico.

GIUNTA

Mentre la precedente memoria trovavasi sotto torchio, mi fu dato di veder alcuni monumenti provenuti dalle tombe al nord d'Orvieto, che prima m'erano rimasti ignoti. E siccome ho tentato di dar una idea per quanto possa esatta della necropoli orvietana, descrivendo almeno i campioni più cospicui delle varie classi di monumenti in essa rinvenuti, e più specialmente de' diversi stili di stoviglie fra essi comparsi, così credo mio dovere d'aggiungere qui poche parole intorno a quei monumenti che nel senso indicato servono a completar la mia relazione.

Si tratta in primo luogo di un idria a figure nere (alta m. 0,45), ora nel museo di Firenze, acquistata per il medesimo dal ch. Gamurrini, cui son obbligato per la notizia della provenienza. Il quadro principale in campo rosso rappresenta il treno nuziale di Peleo e Tetide coll'intervento dei principali dei olimpici. I due sposi stanno su quadriga; Tetide ha il capo velato, Peleo ammantato e coronato regge i redini dei cavalli ed il κέντρον. Dentro la ruota del carro è scritto ΓΕLΕVΣ, al dissopra a destra di Tetide: ΘΕΤΙΣ. Seguono (a s.) Bacco coronato di edera ed ammantato (ΔΙΟΝVΣΟΣ) ed Arianna (ϘVΟΝΕ) vestita di chitone ricamato. Accanto al carro davanti alla coppia nuziale cammina Apolline imberbe, ammantato e coronato, suonando la lira (ΑΓΟLΟΝ). Vengono incontro (sempre accanto ai

cavalli) Ercole (ϟƎɅꓘAᑫƎH), la cui figura vien coperta interamente da quella di Atene (AΘEИAIA) nel solito costume. Mercurio ha il corpo diretto a destra (nella direzione del carro), mentre rivolge il capo; egli è barbato e porta i soliti stivali, clamide e petaso. Di sopra si legge HEPEMEϟ *(sic!)*. A d. dei cavalli rivolte verso di essi si vedono due coppie di divinità, la parte superiore delle quali manca. La seconda dea viene indicata dall'iscrizione come Amfitrite (AИΦITP TE) *(sic)*; il suo compagno per conseguenza dev'essere Nettuno (e conservata l'asta del suo tridente), e l'altra coppia Giove e Giunone. Sopra questa rappresentanza principale, alle spalle del vaso, se ne vede un'altra: Ercole munito della pelle di leone e di un grembiale brandisce la spada contro un guerriero che sta per cadere rivolgendo il capo verso un compagno (a d.) che gli viene in aiuto vibrando la lancia. Dietro Ercole e secondandolo sta la sua dea tutelare Atene colla lancia alzata. A d. segue una donna (la parte superiore manca) alzando la destra, poi un uomo barbato ed ammantato che stringe la destra al petto.

Il disegno del vaso è accuratissimo, severo sì, ma molto diverso da quella convenzionale rigidezza dei vasi comuni a figure nere; si avvicina piuttosto a quello del celebre vaso François, con cui ha comune pure il soggetto principale, mentre ne differiscono la tecnica perfezionata, l'argilla finissima di un bel colore rosso e la vernice nera e lucente. Abbiamo certamente da fare con un lavoro originale dell'epoca più bella della pittura vasculare a figure nere in Atene, e secondo la forma delle lettere (specialmente del Θ) dobbiamo ascriverlo al principio del quinto secolo a. C. Frai vasi di Orvieto il nostro occupa adunque un posto distinto tanto per lo stile, quanto per essere l'unico finora frai

vasi ricomposti a figure nere che abbia delle iscrizioni greche intelligibili.

Intanto non voglio tacere che fra molti frammenti posseduti dal sig. Mancini e che non potevano ricomporsi, il sig. Loeschcke osservò uno appartenente ad un'anfora a figure nere, che porta scritto accanto agli avanzi di una figura virile il nome di Mercurio HEPMEΣ.

Frai medesimi frammenti si trovano ancora due di un'anfora a figure rosse di stile severissimo, ricordante quello del vaso di Ercole colle Amazoni [1] (n. 23). L'uno fa veder Minerva munita dell'egide e di lungo chitone ricamato a scacchiere, l'altro una testa coronata d'uomo. Noto ancora due frammenti di un'idria dello stile di Exekias, non ancora rappresentato frai vasi ricomposti. Uno appartenente al collo del vaso contiene una scena palestrica, l'altro che faceva parte del corpo, una partenza per la guerra: accanto ad una quadriga sta un giovane armato che tiene i redini, mentre l'auriga è occupato coi finimenti dei cavalli, davanti a' quali vi sono gli avanzi di una terza figura.

Frai vasi nuovamente ricomposti dal sig. Mancini noto due che pare rechino delle particolarità non ovvie sui vasi descritti. E sono: Un' anfora che per la forma e l'ornamentazione appartiene al gruppo dei vasi calcidici [2]. Sul lato *A* vi è una quadriga che corre v. d. (uno dei cavalli è bianco) guidata da un auriga. Sul carro sta inoltre un guerriero munito di elmo e lancia e curvato innanzi. Sotto ai cavalli corre un cane; sopra vi è un volatile. Sulle spalle del vaso al medesimo lato: due lottatori fra due soprastanti; a destra ed a sinistra si

[1] Si confronti per lo stile il vaso di Andokides nel museo di Berlino, Gerhard, *Trinkschalen und Gef.* tav. XIX.

[2] Si confronti p. e. Gerhard, *Auserl. Vasenbilder* tav. 190. 191.

vede un uomo a cavallo (in dimensioni più piccole). *B.* Un uomo a cavallo (v. d.); dietro gli sta un uomo barbato con un bastone, davanti una figura ammantata. Sulle spalle: due lottatori fra quattro spettatori.

L' altro vaso trovato nella medesima tomba col descritto è un' anfora molto frammentata dello stile cosidetto tirreno [1]. Vi è rappresentato un uomo che si mette i gambali, circondato da parecchie altre figure.

Debbo rammentare finalmente un bicchiere di bucchero simile ai due descritti p. 155 con rilievi a stampa. Vi ricorrono due figure sedute l'una dirimpetto all'altra che tengono fra di loro un gran cantaro (ognuno afferra uno dei manichi); il sesso di ambedue non si distingue con certezza. A sinistra si vede un uomo a cavallo munito di un gran cappello e seguito da un altro a piedi che regge nella mano un oggetto rassomigliante ad una sedia con spalliera. La rappresentanza pare identica con quella (desunta pure da un vaso di bucchero) pubblicata dal Micali, *Mon. ant.* tav. XX, 4; è vero che ivi l'uomo a cavallo è privo del cappello e che l'altro a piedi porta un uccello, ma queste diversità si spiegano, ammettendo uno sbaglio del disegnatore, quale molto facilmente può accadere nei rilievi di bucchero quasi sempre più o meno logori. Inoltre la forma strana della capellatura sul disegno del Micali fa supporre nell' originale un cappello. Che poi l' oggetto portato dall' altra figura sia piuttosto una sedia anzicchè un uccello, vien reso almeno probabile dall'analogia delle tante rappresentanze della medesima scena, cioè del viaggio agli inferi, su urne etrusche.

[1] Vd. O. Jahn *Einleitung* p. CLXXI.

Son lieto di poter annunziare che la supposizione accennata p. 112, che cioè la necropoli etrusca abbia circondato da tutte le parti la città di Orvieto, in parte già è stata verificata, essendosi per iniziativa del sig. Mancini scoperte non poche tombe al lato opposto delle descritte, al Sud di Orvieto nel terreno del sig. cav. Pallucco. Siccome questi scavi, benchè momentaneamente sospesi, verranno ripresi fra poco su vasta scala, così differisco per ora di parlarne sperando di ritornarvi sopra, allorquando avranno raggiunto un certo termine.

Aggiungo ancora due rettifiche riferibili alla mia relazione.

Nell' iscrizione del vaso di *Hermonax* (n. 30. 31 p. 137. 138) è rimasto inosservato uno sbaglio del tipografo, il σ essendo stampato a tre aste, mentre sull'originale esso ha la forma più recente a quattro aste Ϟ. L'iscrizione dunque è fatta così

HERMONA+Ϟ
EΛRAΦϞEN

e quella del vaso compagno (31).

E+Ϟ
N

Nella tazza n. 38 p. 140, ora che è esposta nel museo Faina, ove, mediante un apparecchio ingegnosissimo applicato a tutte le tazze e di propria invenzione dell'egregio proprietario, può esser studiata col massimo agio, ho scoperto due iscrizioni dipinte a nero sul fondo nero, che m'erano sfuggite, quando il vaso assieme alle altre tazze si trovò meno vantaggiosamente collocato in una delle stanze del palazzo Faina. Esse hanno un inte-

resse tutto particolare, perchè sono le sole finora trovate sui vasi orvietani che rechino l'alfabeto euclideo (cf. p. 139). Nell'interno si legge:

ΚΑVΟΣ
ΚΑΛΗ

Sul lato esterno *A*:

ΚΑΛ
ΚΑΛΟ'

(l'ultima lettera della seconda riga dev'essere un Σ frammentato). Ho già notato nel testo che il disegno della tazza è più libero della maggior parte dei vasi della necropoli.

G. Körte.

CISTA PRENESTINA E TECA DI SPECCHIO CON RAPPRESENTAZIONI BACCHICHE.

(Mon. dell' Inst. vol. X tav. XLV; tav. d' agg. M)

La cista che pubblichiamo sulla tav. XLV, proveniente dagli scavi Galeassi a Palestrina ed ora appartenente al sig. Augusto Castellani, è stata mentovata già nel Bullettino 1864, 21, quando i graffiti non erano ancora riconoscibili, poi dal ch. Schöne (*Annali* 1866, 185 n. 66), il quale annovera gli oggetti trovativi dentro e ne descrive brevemente l'esterno, i piedi ed il manico. Alla qual descrizione aggiungo soltanto, che nei disegni che pubblichiamo ho fatto notare le traccie ancora visibili anche dei tre anelli che or mancano.

Percorrendo collo sguardo i graffiti del corpo cilindrico riconosceremo subito il gruppo centrale in quel giovane danzante col pedo accompagnato da due figure alate (il dio Pane con due Amori, come vedremo tra poco), poi dall'una e dall'altra parte del gruppo centrale un Sileno, indi alle estremità un Satiro e una Menade danzanti. La composizione finisce con due altri gruppi formati da solo due figure, le

quali peraltro si corrispondono esattamente. Sono esse aggruppate attorno ad un pilastro di ordine ionico il quale serve di centro al di dietro della cista. Così corrisponde la composizione benissimo allo scopo di decorare un corpo rotondo, nè potremmo senza cambiarla essenzialmente farne uso per un piano retto, nemmeno per i tre lati di un oggetto rettangolare, e però l'artista non è caduto nell'errore di tanti altri che ornavano le ciste, di sciogliere cioè tutta la composizione in figure isolate, ma mettendole in rapporto tra loro le radunò attorno a due centri, il giovane danzante nella parte anteriore, il pilastro ionico nella posteriore [1]. Simile maniera di composizione tripartita scorgiamo pure in alcune altre ciste di miglior lavoro [2].

Riflettendo poi sopra i concetti dei nostri graffiti, essi appariranno molto più istruttivi di quel che sembra al primo aspetto. E chi si è occupato a rintracciare lo sviluppo del ciclo bacchico nell'arte antica, presto s'accorgerà del pregio grandissimo del nuovo monumento considerato sotto il punto di vista storico, quando istituiremo per ognuna figura un confronto colle rappresentanze simili tanto nei monumenti appartenenti allo stesso sviluppo dell'arte italica, vale a dire nelle ciste e negli specchi etruschi e latini, quanto nell'arte greca e greco-romana.

Ma prima di venir a questo, consideriamo l'altro nostro monumento, non meno interessante, pubblicato sulla tav. d'agg. M. È una teca di specchio o piuttosto uno specchio da ripiegarsi ben conservato, il quale fu rinvenuto nel 1876 a Corneto ed acquistato dal R. Museo di Berlino. Il rilievo che ne decora l'esterno rappresenta un giovane sedente come pare in un boschetto e sopra una collina sassosa; giacchè presso di lui si scorge un albero, disegnato, secondo l'uso degli antichi, in una scala molto inferiore a quella delle figure umane, e, appresso, un rialzo che non

[1] Pare che soltanto per non aver misurato esattamente lo spazio l'artista sia stato forzato a mettere troppo strette le figure alla destra del gruppo principale.

[2] Cf. la cista Ficoroniana, ove il centro del gruppo principale è Minerva rappresentata di faccia; chiudono il gruppo la figura seduta sull'urna da un lato e dall'altra parte lo scoglio che nasconde la nave; anche i due altri gruppi minori si distinguono bene. Le osservazioni del ch. Schöne *Annali* 1866, 201 sg., giustissime peraltro, rilevano soltanto l'indipendenza relativa da un centro. — Si confrontino inoltre *Mus. Borb.* 14, 40; *Mon. d. Inst.* VI, 61; anche Gerhard *etr. Spiegel* t. 16.

può essere altro che un sasso. Il giovane per sedere più comodo tiene la gamba sinistra un po' più alta sul terreno declive e colla mano sinistra stringe il ginocchio come per disgravarsi dal peso del dorso e così riposarsi. Per meglio adagiarsi si è poi anche sottoposto un panno che gli cuopre parte della coscia sinistra, ed appoggia il braccio destro sopra il terreno reso soffice dalla veste, mentre il pedo che gli sta al lato, pare siagli uscito dalla mano stanca proprio tanto e tanto. L'intero atteggiamento della persona mostra dunque l'intenzione dell'artista di rappresentarla fuori di ogni tensione ed attività [1]; solamente il capo è rivolto insù ed è tutto attento, com'è indicato dalla fronte che si increspa sopra le ciglia e dallo sguardo il quale fissa da lungi. Osservando però quell'Amore, che seduto vicino alla sua spalla destra suona una grandissima siringa con tutta la sua energia, non è a dubitare che appunto il suono di quella musica è ciò che occupa la mente del giovane. Ma come mostra il suo viso egli non s'accorge dell'esecutore della musica stessa e sente soltanto il suono che da quella direzione giunge fino alle sue orecchie. Neppure egli vede l'altro Amorino più in basso che gli si accosta stendendo il braccio destro verso di lui. Ora considerando che il giovane ha gli orecchî animaleschi e che sopra la fronte oltre i capelli irsuti si alza pur anco un oggetto che non può essere se non che un corno, il compagno del quale sgraziatamente è distrutto [2], non esiteremo di chiamarlo Pane, cui ben appartengono anche il pedo e la siringa. Però come mai non suona la siringa egli stesso e cosa significano quegli Amorini? e perchè si sente egli tanto commosso a quella musica? Certo vi è nascosto più che un semplice divertimento musicale che gli Amorini darebbero

[1] Notissimo è il gesto di stringere un ginocchio con ambedue le mani, spiegato in varî modi (cf. Stephani *ausr. Herakl.* p. 143; Petersen *Pheidias* p. 252 sg.; Brunn *Bildw. des Parthenon* p. 6; Flasch *zum Parthenonfries* p. 11), ma raro piuttosto pare il nostro, che è tutto cagionato dal sedere sopra terreno declive. Qualche volta si trova nelle divinità di fiumi, come in quelle dell'arco di Settimio Severo, in un'altra sull' elmo pompeiano colla presa di Troia ed altrove.

[2] Il sig. dott. Treu ha avuto la compiacenza di esaminar di nuovo l'originale a Berlino; dopo d'averlo pulito, si persuase che quell'oggetto non poteva essere un riccio, bensì un corno. Oltre ciò si vide che il rilievo benchè rappezzato in qualche parte, non ha sofferto ristauri, giacchè non vi è di moderno che la punta del ginocchio destro.

al dio Pane da suoi buoni amici. — Ognuno sa che Pane innamorato non è concetto raro nella letteratura antica fino dai tempi alessandrini, e benchè per lo più venga descritto nella sua forma caprina in atto di perseguitare con proterva petulanza Menadi e Ninfe, tuttavia non mancano racconti di un amore più nobile, anzi di un amore quasi sentimentale. Giacchè Pane è pressochè sempre infelice in questi suoi amori, ed è nota in Ovidio la triste sua storia colla Ninfa Syrinx, e si sa che in modo simile la Ninfa Pitys conservava la sua verginità contro l'amore del dio (cf. Nonno *Dion.* specialmente 42, 259 sg., anche 2, 108 e 118 sg.; 16, 363, ove sempre vien paragonata con Dafne ed Eco; una favola diversa sopra l'amore di Pitys vedi nei *Mythogr. graeci* del Westermann p. 381). Così in un epigramma di Glauco (*Anth. Pal.* IX 34) anche Dafnis sfuggendo all'amore di Pane lo illude [1]; ed è infine celebratissimo nella letteratura greca e romana l'amore suo verso Eco, che già presso l'autore più antico che ce ne tramandi il racconto, dico presso Mosco (*Idyll.* 6), viene respinto dalla Ninfa, la quale a lui preferisce un Satiro. Eccettuata qualche notizia isolata quest'amore veniva sempre considerato come infelice (cf. Wieseler *Echo* p. 10-12). Pane stesso ben si chiama in effetto δυσέρως (*Anth. Pal.* IX 825; cf. ib. VI 78). Vedendo pertanto nella nostra teca il dio Pane evidentemente innamorato, tosto ci riduciamo a pensare a quest'amore con Eco. E con questo proposito merita speciale menzione un passo di Longo *past.* III, 23, il quale dice che Eco ovvero le sue membra disperse sulla terra - versione del mito che per ora non ha importanza per noi - imitano il suono della siringa di Pane e che questo sentendolo vivamente se ne commuove. Or tale concetto e lo stesso amore infelice di Pane verso Eco potevasi egli esprimere meglio che non è fatto nel nostro rilievo? Assai ingegnosamente quell'Amorino che, non veduto, suona la fistola dietro le spalle di Pane, sostituisce Eco, la quale come risuonante non poteva essere rappresentata nell'arte figurativa. Quindi si capisce anche il gesto del secondo Amorino, che indubitabilmente si prende giuoco del povero

[1] L'amore con Selene, che pare sia stato felice (cf. Dilthey *Arch. Ztg.* 1878 p. 73), apparentemente era di origine più antico e più mitologico di quegli altri poetici.

dio illuso dal suo amore epperciò dagli Amorini. Parimenti si spiega lo sguardo di Pane, la sua commozione, il suo attendere a quel suono senza accorgersi dei piccoli suoi tormentatori.

L'importanza del nostro monumento cresce ancora, quando si riflette, che codesto fin ad oggi è il solo che ci rappresenti uno di quegli amori più fini di Pane, il solo che possa riferirsi alla sua relazione con Eco [1]. L'originale doveva aver un certo grido, giacchè la figura graziosissima dell'Amorino suonante la gran siringa si trova ripetuta in alcune gemme, ove gli vien opposto un compagno colla lira (Cades *gran coll.* II B 223, 224). Un'altra composizione nota anch'essa dalle gemme (cf. *Impr. d. Inst.* II 26 e presso Cades *Grazie ed Ermafr.* n.° 8-10) [2] offre ancora maggiori analogie. Sdraiato commodamente su una roccia coperta di pelle e di una veste giace un Ermafrodito immerso in pensieri amorosi; un Amorino gli fa vento col ventaglio, un altro suona la lira e il terzo è il nostro colla gran siringa, pur rivolto a sinistra, quantunque in questa composizione un'altra direzione sarebbe stata più conveniente; anche l'albero da canto corrisponde col nostro rilievo. Avvegnachè di concetto diverso pur le due composizioni stanno in relazione tra loro, nè dubitiamo che la nostra sia l'anteriore; perchè l'Amorino colla siringa non trova la piena sua spiegazione che nel rilievo con Pane innamorato di Eco, e l'artista posteriore in un concetto più sensuale e molle ma meno ingegnoso sostituendo Ermafrodito a Pane, pur si serviva di quel graziosissimo Amorino. In quanto poi al tempo s'intende che anche la composizione dello specchio non può essere stata inventata prima del secolo terzo a. Cr. Imperocchè anche senza guardare a ciò che abbiamo già rilevato, che cioè per noi il primo che parli

[1] È vero che il ch. Wieseler nel suo lavoro *die Nymphe Echo* 1854 voleva riconoscere in tre monumenti l'amore di Pane ed Eco, ma i due rilievi del Boissard (Wies. p. 29 e 32) sono falsi nè potrebbero rappresentare Echo. Nemmeno la lucerna (ib. p. 28) può riferirsi al nostro concetto. Anche le figure in un rilievo e due pitture con Narcisso in cui il Wieseler p. 34 vide Eco, non sono altro che Ninfe dei rispettivi luoghi, e senza ragioni fondate lo Stephani *Compte rendu* 1861 p. 61 vuol riconoscere Eco in un vaso dipinto.

[2] N.° 9 del Cades è pubblicato da Bracci *mem.* II 68 ed è moderno (cf. Köhler *ges. Schr.* III 99; Brunn *Künstlg.* II 495).

dell'amore di Pane ed Eco è Mosco, ce ne fa prova il modo nel quale l'artista si è servito degli Amori. Giacchè essi qui non danno, non ispirano l'amore, non rappresentano proprio lo stato amoroso della mente di Pane, non hanno insomma i contrassegni dell'arte ante-alessandrina [1], ma l'uno prende la parte di Eco e l'altro illude il Dio tormentato dalla passione. Inoltre le medesime figure degli Amorini, vo' dire le forme fanciullesche colle piccole alette sono proprie soltanto dell'arte cosidetta alessandrina.

Una circostanza che accresce d'assai il valore del nostro monumento, si è che desso è uno specchio proveniente da tomba etrusca (Corneto), e si sa che lo strato dei sepolcri rinchiudenti specchi non contiene che vasi dipinti della decadenza, e che è contemporaneo incirca alla fabbricazione delle ciste graffite.

Ciò posto ritorniamo alla cista da noi pubblicata (per brevità la distingueremo con *A* e lo specchio con *B*). Il gruppo principale ci presenta le medesime persone, vale a dire Pane, caratterizzato per due brevi corna che gli spuntano sulla fronte ben distinte dall'andamento dei capelli e perciò non equivoche, danzante col pedo in compagnia di due Amori. Consideriamo questi innanzi tutto. Uno svolazza nell'aria dirigendosi verso Pane colle braccia protese in un atteggiamento che spessissimo ricorre sui vasi dipinti e l'idea del quale era di apportar una corona o tenia, trascurata però di sovente, come anche qui. Una particolarità molto strana è che il dio è munito di ali di farfalla [2], le quali sono rarissime in Eros. Già il Zoega e lo Jahn hanno addotto gli altri esempî che però debbono classificarsi in altro modo; giacchè i rilievi sepolcrali romani formano una classe speciale [3] per noi adesso di nessun valore, ove le ali stanno in relazione con quell'identificazione

[1] Si confronti Furtwängler *Eros in d. Vasenmal.* p.68 sg. 81 sg.

[2] Se alcuno volesse dubitare dell'autenticità del graffito in questo punto, posso affermare che non può nascere alcun sospetto davanti l'originale.

[3] Sono questi: il rilievo di Cilli (Jahn *arch. Beitr.* t. 3, 2) e un altro negli *Annali* 1872 tav. d'agg. F, ove si corrispondono due con una corona in mano; parimenti due sostengono la tavola coll'iscrizione in un cippo esistente nella villa Borghese, pubblicato, ma con ali d'uccello, da Boissard *Ant.* II 105 (cf. Zoega *Bassir.* II 209). — Il piccolo quadro *Pitt. d' Ercol.* II p. 169, annoverato ancora dallo Jahn, sarà meglio escluderlo.

proprio romana di Eros col Sonno eterno. Diverso è il caso di quella pittura pompeiana (*Denkm. a. Kunst.* II 691), la quale di certo risale all'arte alessandrina e ci mostra di tre Amori che tormentano Psiche uno adorno di quelle ali trasferite a lui dalla compagna infelice senza significato più profondo. Così per mero scherzo si trova anche in un rilievo di stucco di una tomba romana all'incirca del secondo secolo d. Cr. (Cabott *stucchi ant.* 13) sedente sopra un montone marino, mentre un altro sopra delfino ha le ali d'uccello. Un rilievo di terracotta in fine frammentato e pure di un sepolcro romano, ora esistente nel museo Gregoriano (Campana *due sepolcri* t. 8, M) mostra l'Amore bacchico coronato d'ellera e come sembra con cantaro in mano. In tutti questi casi come nella nostra cista non posso veder che un capriccio artistico, capriccio il quale non poteva però nascere prima che Psiche fosse entrata nell'arte come compagna di Eros. Noi abbiamo dunque in questo monumento una novella prova, che Psiche amante di Eros, fanciulla con ali di farfalla, era non solo nota, ma divulgata nell'arte già molto prima dei tempi del poeta Meleagro, cioè già nel terzo secolo [1]. D'altro canto gli è certo che non possiamo risalire più insù, Psiche con Eros non trovandosi mai su vasi dipinti siccome motivi propriamente estranei all'arte prealessandrina, la tradizione della quale si conserva nei vasi anche nel secolo terzo. La cista dunque per rispetto a quella figura sta anch'essa sotto la influenza dell'arte alessandrina.

Ben diversa è l'altra figura alata di *A* che sta in piedi colla patera nella mano destra. A prima vista si potrebbe dubitare se non s'abbia a che fare con una figura femminile, l'anca essendo sì molle e larga; l'acconciatura però dei capelli, vale a dire quel ciuffo sulla sommità del capo, non raro nelle ciste graffite, è adoperato tanto per femmine quanto per giovani di carattere molle come Eros [2].

[1] Di ciò eravi bisogno, perchè nella cista si potesse attribuire le ali di Psiche ad Eros già nel fine del terzo o sul principio del secondo sec. a. Cr. — Si confronti peraltro Jahn *sächs. Berichte* 1851, 156.— La dissertazione più recente intorno a queste quistioni: Primer *de Cupidine et Psyche* Bresl. 1875 non è che una compilazione piena di errori e senz' alcun valore scientifico.

[2] Donne lo hanno p. e. sulle ciste seguenti: *Mus. Borb.* 14,40, Nereide del coperchio; una Vittoria *Mon.* VI 40 e Gerhard *akadem.*

Che poi anche le altre forme un po' effeminate sieno proprie di Eros, specialmente sui vasi della Puglia, è cosa notissima. E se l'artista dell'arnese prenestino avesse voluto rappresentare una donna, sicuramente avrebbe espresso anche altre parti del corpo meno dubbie. Chiamerò dunque Eros anche questa figura nè trovo difficoltà in ciò che un Amore più piccolo svolazzi in aria mentre un altro più grande stiagli di sotto, giacchè una perfetta analogia ce l'offre un'altra cista (Mon. IX 58. 59), ove una piccola Vittoria vola verso Minerva, mentre un'altra più grande le sta appresso. Altre analogie si trovano su vasi dipinti, anzi vi è una legge (cf. il mio *Eros in der Vasenmal.* p. 70) che quando Eros vola nell'aria vien rappresentato più piccolo, quando al piano delle altre figure, più grande. Relativamente al concetto il nostro Eros è da confrontare colla cista nei *Mon.* VIII 29. 30, ove si vede presso Afrodite un Eros similissimo al nostro, anch'egli giovane e con una patera di egual forma nella mano destra, tipo del tutto proprio a quel periodo anteriore all'influenza alessandrina rappresentato dai vasi dipinti (cf. p. e. il vaso di Ruvo *Annali* 1852 tav. d'agg. *Q R*). E quanto all'azione sua devesi ripetere quello che abbiamo già detto disopra anche pel suo compagno, che è più piccolo senza essere però un fanciullo.

Ma che cosa significano qui gli Amori? Essi non ispirano il furore bacchico come in molti vasi dipinti, ma sembrano accennare colla loro presenza e col loro atteggiarsi all'innamoramento di Pane, il quale non essendo rappresentato in azione amorosa e' non possono alludere che alla generale sua propria natura. Or è notissimo che Pane giovane di forme umane, come qui, spesse volte sui vasi della Puglia vien composto con Venere quale divinità affine, ma non posso tuttavia addurre alcun esempio di vasi che ci mostrino Pane stesso innamorato. Onde la cista fa un breve passo innanzi, sebbene resti sempre lontana da *B*, ove non è più accennata soltanto quasi simbolicamente la

Abhandl. t. 57. 58; una figura alata presso Paride (Eris?) *Mon.* VIII 29 30; una Baccante *Mon.* IX 23; Diana *Mon.* IX 58; figura alata seminuda con ombrello sopra cista Barberiniana non pubblicata. — Giovani: p. e. quello che sta accanto ad Apollo *Mon.* VIII 29, 30 ed Eros stesso sopra la medesima cista e sopra due specchi (Gerhard *etr. Sp.* t. 331, 1; 73).

natura generale del dio, ma vediamo l'ingegnosa scena del suo amore speciale per Eco. Riassumendo dunque possiamo dire che mentre in *B* tutta la composizione e singolarmente gli Amorini stanno sotto l'influenza dell'arte alessandrina (per servirci di questo termine poco esatto ma commodo e breve), la scena corrispondente in *A* non si discosta ancora molto dalla tradizione dei vasi dipinti e negli Amori soltanto le ali di farfalla accennano ad uno sviluppo più recente, mentre del resto corrispondono interamente coll' arte anteriore. Ma *A* e *B* essendo della medesima epoca dobbiamo domandarci le ragioni di cosifatta differenza e non possiamo far a meno di esaminare il carattere di Eros sugli altri monumenti simili relativi al medesimo sviluppo dell'arte antica, vale a dire principalmente sulle ciste e specchî etruschi.

Quando io scrissi sopra *Eros in der Vasenmalerei* (Monaco 1875), lasciai da parte gli specchi etruschi non accorgendomi che essi possono servire benissimo per confermare le mie conclusioni. Infatto il contrasto che io vi stabilivo per l'Eros dei vasi dipinti e quello specialmente delle pitture parietali della Campania, riesce ancora più chiaro, or che vediamo appunto il passaggio che fa l'arte da uno sviluppo all'altro e la lotta stessa dei due elementi contrarî.

Cominciamo la breve nostra rivista dagli specchî prenestini, i quali, com'è noto, e per la forma oblunga [1] e per lo stile più libero e vivo, avvegnachè pur più negletto, si distinguono da quelli propriamente etruschi. Il più importante è a t. 329 presso Gerhard *etr. Spiegel*, ove vediamo una schiera di Amorini piccoli e grassotti e colle ali parimente piccole perseguitanti e stuzzicanti con armi diverse un leone, concetto del tutto strano su vasi dipinti, ma evidentemente inventato in uno sviluppo più recente che sogliamo chiamar alessandrino, nel quale però era favorito assai [2]. Tuttavolta quest'è il solo specchio che ci

[1] La regola non è però senza eccezione, trovandosi la forma oblunga anche in Etruria e la forma circolare non di rado anche in Palestrina.

[2] Si confrontino parecchî musaici: *Mus. Borb.* 7, 61; *Bull. Nap. n. s.* IV 2; Millin *Gall. myth.* 118, 454; ed il gruppo analogo di Arcesilas (cf. Helbig *Untersuch. über die camp. Wandm.* p. 23).

porga una composizione tutta propria a quest'ultimo sviluppo d'arte; giacchè ve ne sono ancora due altri di Preneste, che ci mostrano quell'Amorino colle ali piccole e che appartengono allo sviluppo più recente, ma quanto alla composizione essi s'accostano ancora ai vasi dipinti del secolo terzo: sono presso Gerhard t. 328, 1 ove si può confrontare un vaso della Crimea (Stephani *Vasensamml. der Erm.* n. 2011) e t. 423 il quale ricorda molto i vasi di Puglia tanto per quella finestra donde una donna (velata per lo più) guarda verso il basso [1], quanto per Eros che porta una tenia.

In tutti gli altri specchî prenestini Eros non si distingue da quello dei vasi dipinti, specialmente dell'Italia meridionale. Così Gerh. t. 303 e anche 331, 1 [2]. Uno dei più belli è quello a t. 327: rappresenta Paride in costume greco che vien persuaso da Eros giovine colla saetta in mano allusiva alla sua potenza. È il solo specchio in cui s'incontri questo attributo d'Amore, raro assai anche nei vasi [3]. Parimenti bello è uno specchio Pasinati (i disegni presso l'Istituto) ove una donna vien ornata ed Eros, che assiste alla scena, l'aiuta porgendole qualche cosa da una cassetta. Al margine vi è una striscia molto simile a quella di t. 322 (Gerh.), giacchè in ambedue si scorgono Amori volanti con tenie o corone nel tipo dei vasi dello stile bello. Più trascurato ma importante per le iscrizioni latine è un altro (t. 371), ov'Amore riunito senz'azione con Venere, Vittoria ed una terza donna poco chiara ha il nome suo latino.

Rivolgiamoci adesso agli specchî propriamente etruschi

[1] Cf. p. e. *Élite céram.* IV 66. Millingen *vases de coll. div.* t. 30; Heydemann *Vasens. in Neapel* n. 1762; 1892; SA. 360 e molti altri.

[2] Senza ragione sufficiente il Gerhard chiama Psiche la donna ignuda che sta davanti a Eros; essa ricorda invece quelle riunioni di donne e Amore senz'alcun'azione sui vasi della Puglia.

[3] Cf. il mio *Eros in der Vasenm.* p. 71; ai dieci esempî quivi annoverati posso aggiungere il vaso attico bellissimo nei *Mon. gr. pour l'encouragem.* 1875 t. II colla battaglia contro i Giganti, ove però l'idea di Eros consiste soltanto in ciò che egli è servitore della madre Venere. Inoltre un'anfora posseduta dal sig. Augusto Castellani: Eros dipinto in color bianco tira l'arco, seduto solo sopra la clamide. La tecnica è quella tarda del bianco sovrapposto alla vernice nera che copre tutto il vaso; la clamide è dipinta in rosso, l'aspetto di Eros e gli ornamenti sono quelli della bassa Italia, d'onde si dice che provenga.

di stile libero [1] e non vi troviamo nessuna traccia del più recente Eros alessandrino, bensì alcuni imitano più o meno direttamente le composizioni dei vasi di stile buono, mentre altri mescolano l'elemento etrusco nazionale molto più di quelli di Palestrina. Rispetto ai primi nomino innanzi tutto tav. 377, ove Eros raccomanda Paride ad Elena in modo tutto simile ai vasi. Suscita poi all'amore (t. 85) o porta corona o tenia (t. 113 e specialmente t. 375, composizione del tutto greca e propria dei vasi buoni). Ma più numerosi sono gli altri che subirono l'influenza nazionale, la quale per lo più consiste in malintesi e si distingue al disegno molto trascurato ed alla composizione inanimata e poco chiara. Di questo genere sono gli specchî a t. 86 e t. 255 *A*, 2, ove ad Amore vien opposta in modo tutto etrusco una figura simile femminile; quello a t. 330, 1 forse non è genuino; curiosa è poi anche la spada nella mano di Eros a t. 119 (sopra il delfino del resto appare anco sopra i vasi); ma moderna senza dubbio è quella a t. 92, 1. Un malinteso poi sembra nascondersi nell'altro t. 63; ed altri ancora falsamente sono stati riferiti ad Eros (p. es. t. 118, presso Friederichs *kleine Kunst* p. 56 n. 55; a t. 335, 3 certo non è a vedersi Amore, come credeva il Gerhard, ma un Satiretto che ruba il turcasso ad Ercolo). Forse infine si può riconoscere un tipo di Amore proprio etrusco in quegli specchî rozzi che presentano una figura alata senza attributi, la mano destra sul dorso ed il capo coperto di un berretto (t. 31, 4. 5; 32, 5. 6. 7) [2].

Vi sono poi vasi dipinti della decadenza di pretto lavoro etrusco, che appartengono allo stesso sviluppo degl

[1] Eros in stile arcaico si trova soltanto una volta (Gerh. t. 117) e in maniera tutta greca (cf. *Eros* etc. p. 18).

[2] Negli ultimi esempi il sesso non è più chiaro ma il tipo non deve confondersi (ciò che fa il Gerhard) con una rappresentazione simile di una figura muliebre, probabilmente una specie di Grazia, il cui tipo è il seguente: una donna ignuda alata corre a s.; muove la gamba sinistra in avanti e nelle mani tiene l'*alabastron* collo stile. Non è privo d'interesse l'osservare come codesto tipo divenendo sempre più trascurato compare ora senza lo stile ora senza il vaso e sol mantiene la posizione primitiva delle mani, la quale poi svanisce anche essa, mentre quel berretto tanto favorito presso gli Etruschi vien aggiunto anche qui, anzi poi vi predomina. Possiamo dunque mettere i diversi esempi presso Gerhard grado per grado nell'ordine seguente: t. 35, 2. 1. 3. 4; 34, 2. 4. 3; 33, 1. 3. 4. 5. 6; 245, 1; 32, 1-4; 244; 32, 8; 245, 2; 35, 7. La stessa figura vien raddoppiata t. 42, 1. 2. 5.

specchi. In essi è visibilissima l'imitazione dei vasi della bassa Italia; ma Amore però non vi si trova che ben di rado. Un vaso ceretano (Roma, pal. dei Conservatori) p. es. è tutto fatto sopra un modello della Puglia: Amore colle ali grandi dipinte in bianco porgente una corona a una donna seduta con corona in mano. Anche quelli pubblicati dal Gerhard (Trinkschalen t. C 10. 1. 5) s'accostano ai vasi greci; ciò che dall'altro canto non si può dire dei nn. 2 e 4 l. c. ove specialmente n. 4 rappresentante Ercole solo con Eros immerso in pensieri amorosi offre un motivo di sviluppo più recente. Tuttavia di maggiore importanza sono, senza dubbio, quei noti vasi con iscrizioni latine provenienti dall'Etruria meridionale [1], che mostrano per lo più un Amorino isolato, il quale non tanto nell'atteggiamento quanto per le forme esterne, l'aspetto fanciullesco e le ali piccole tosto fa vedere l'influenza di un altro sviluppo più recente. Anche per la tecnica questi vasi appartengono ad uno degli ultimi stadî della pittura vascolare, essendo dipinti in bianco e giallo sopra fondo nero. Lo stile non è quello proprio degli Etruschi, bensì più libero e franco, rassomigliando così a certi prodotti dell'arte latina. E di vero le iscrizioni provano ch'essi stanno in istretta relazione coll'elemento latino in Etruria, mentre su questo stesso proposito dobbiamo rammentarci che anche sopra alcuni specchi latini di Palestrina abbiamo trovato quell'Amore che chiamiamo alessandrino, quando gli altri tutti pur aderivano all'antica tradizione. Ma non soltanto presso i Latini e gli Etruschi latinizzati, ma anche nell'Italia meridionale troviamo il medesimo stadio di sviluppo e senza dubbio il fonte donde esso si diffondeva a quei primi. C'è una

[1] Cf. Jahn *die Ficoron. Ciste* p. 55 e nel mio *Eros* etc. p. 69. Adesso posso aggiungervi però una patera del Museo etrusco di Firenze, Amore suonante la doppia tibia, senza iscrizione. Probabilmente dall'Etruria proviene anche un'*oinochoe* del museo Gregoriano, il cui ventre è soltanto rigato verticalmente, uso molto ovvio nei vasi dell'ultimo periodo, ma che mostra al collo dipinto in bianco sopra fondo nero nella solita tecnica quel medesimo Amorino col flauto e una secchia nelle mani, la clamide sul braccio; a d. e s. sono fogliami d'ellera giallastri. In tutto l'aspetto suo questo vaso si avvicina il più a quei della bassa Italia da mentovarsi sopra nel testo. — Un'anfora della biblioteca Vaticana mostrante la medesima tecnica e fra i rabeschi quell'Amorino solito che cammina solo, è di provenienza ignota.

classe di vasi frequente assai nella Campania e la Puglia, decorata quasi sempre soltanto con varî rabeschi e ghirlande d'uva specialmente, dipinte bianco e giallo sopra il fondo nero con aggiunte di un rosso brunastro, ma alcune volte vi si vedono anche figure umane, ed importantissimo per noi è un vaso d'Oria in Calabria (Napoli Mus. Naz. n. 1758 Heydemann; *Mus. Borb.* 3, 46), giacchè frapposti a quegli ornamenti mostra due Amorini di quel tipo più recente non ancora così deciso ma diverso assai da quello solito nei vasi pugliesi; l'uno è montato sopra un carro tirato da quattro leoni (due maschî e due femmine; falsamente sono state chiamate pantere) e guidato dal secondo [1]. Questa composizione, insolita e nuova confrontata cogli altri vasi, trova perfette analogie nei noti monumenti più recenti e già in alcuni altri vasi dell'ultimo periodo. Una tecnica ancora più tarda [2] (policroma con indicazione delle ombre) offriva un vaso, sgraziatamente non conosciuto che dal disegno presso Jahn *Telephos u. Troilos u. kein Ende* t. III, ma che mostra Amorini sopra varie quadrighe (leoni, cigni) in modo identico, come poi li troviamo nell'arte greco-romana. La provenienza non è certa e mentre alcuni lo dicono pugliese, altri (*Bull. d. I.* 1842, 165) lo credono piuttosto di Volci. E che infatto rappresentazioni simili presto si diffondevano all'Etruria, lo mostra la patera d'Orvieto negli *Annali* 1871 tav. d'agg. *A*: Amorini sopra quadrighe in una simile tecnica di quest'ultimo periodo [3].

Ecco dunque che abbiamo ben chiaro dinanzi gli occhî l'interessante processo della transizione delle due correnti contrarie; vediamo che i monumenti che seguono immediatamente dopo il morire dell'antica pittura vascolaria circa

[1] I colori sono bianco, giallo e un rosso brunastro. Le redini non sono dipinte ma graffite, ciò che si combina con una specialità dei vasi di questa tecnica, che essi cioè spesso distinguono così alcune linee che circondano gli ornamenti.

[2] Un esame diligente di molti originali potrebbe stabilire diversi stadî in quest'ultimo periodo della pittura vascolare, ma qui non possiamo entrar in siffatta questione.

[3] Dal quale in poi Amorini sopra quadrighe in generale divenivano soggetto molto favorito. Ma già sopra il gran vaso ruvese a Napoli (Heydemann n. 3252 p. 568), che appartiene ai più tardi della sua specie, appariscono fra gli ornamenti due Amorini sopra quadrighe, già simili a quelli sopraccitati in tutto il loro atteggiamento.

nella seconda metà del terzo secolo a. Cr. [1] in gran parte accettano e usano l'Eros del nuovo sviluppo dell'arte grande in quel secolo, presto dall'Italia meridionale tramandato ai Latini e agli Etruschi latinizzati.

Ritornando adesso ai nostri monumenti non ci farà più specie che anch'essi stieno sotto questa nuova influenza ancora poco visibile in *A*, ma molto in *B*; onde che proseguiremo ad esaminare le singole figure e dapprima la figura principale, cioè il dio Pane.

Commune ad ambedue i monumenti è il tipo di Pane umanamente raffigurato e sol distinto da due piccole corna. Questo tipo ha il suo posto determinato nello sviluppo dell'arte ed è d'uopo perciò di spiegarlo un po' più largamente. — Non v'ha dubbio che il tipo di Pane caprino e barbato non sia il più antico così nella letteratura come nell'arte; l'inno Omerico (XIX) lo descrive infatti in tal modo e lo stesso Erodoto (II 46) sembra non aver conosciuto altro Pane che questo; mentre d'altro canto la statua eretta da Miltiade nell'epigramma di Simonide (*Anthol. Plan.* n. 232) è detta pure τραγόπους [2]. Riguardo poi ai monumenti conservati conosciamo il tipo di Pane quale veniva venerato in Atene in grazia d'alcune medaglie rap-

[1] Mediante le iscrizioni latine dei sopraccitati vasi il tempo loro vien fissato nel quinto secolo di Roma; ma dietro i dati archeologici non trovano il posto giusto che al morire di questo secolo e forse la natura privata di questi monumentini ci permette di riportarli perfino al principio del secolo sesto, dovendo essere un po' posteriori alla maggior parte degli specchi etruschi, i quali dal canto loro non possono essere anteriori al terzo secolo a. Cr. siccome dipendenti dallo sviluppo dei vasi dello stile sciolto nell'Italia meridionale e non trovandosi nei sepolcri che con vasi della bassa epoca.

[2] Fra gli altri monumenti di Pane mentovati dagli autori e coi quali si potrebbe fissare il tempo, solo il gruppo di Prassitele descritto in due epigrammi, è noto quanto al tipo, essendo chiamato τραγόπους (*Anth. Plan.* n. 262) e sapendosi che era rappresentato coll'otre. Quest'ultimo concetto (l'otre non era mai attributo ordinario di Pane e sarebbe molto strana nei tempi supposti) e così tutto il gruppo di Danae davanti le Ninfe e Pane pare accenni ad un'epoca più tarda e nulla c'impedisce di pensare a quell'altro Prassitele più recente. — Qui cade forse di rifiutare una congettura del Wieseler (*comm. de Pane et Paniscis* etc. 1875 p. 9) che cioè sul monumento di Lisicrate si trovi Pane barbato e cornuto colle gambe umane. Ma la testa rispettiva, oggi tutta distrutta (Stuart e Revett *Antiqu. of Athens* I 4, 20), certamente non aveva mai quelle piccole corna

presentanti l'Acropoli e per certi rilievi votivi dell'Attica [1], ove il dio ha sempre la forma caprina e suona la siringa assiso nella grotta. Un altro tipo propriamente attico è quello ben noto che serve di decorazione ad un pilastro; Pane è qui avvolto generalmente nella pelle di cerviatto come se un mantello, e ciò semplicemente a cagione dell'uso suo architettonico [2]. Inventato in Attica questo tipo veniva quindi imitato dai Romani assai di frequente: ancor oggi oltre uno nel museo Capitolino (trasportatovi dalla villa d'Este a Tivoli) e un altro nel cortile del palazzo Corsini a Roma ne esistono per vero non meno di cinque nella villa Albani senza notevoli differenze [3]. Tanto nei detti rilievi quanto in queste statue il tipo caprino è molto sviluppato anche nel viso, che è del tutto indipendente da quello dei Satiri, prendendo i suoi tratti caratteristici unicamente dalla capra e solo improntandoli di una certa qual dignità. Ad ogni modo però tutti e quanti questi monumenti non rimontano al di là del quarto sec. a. Cr. e la questione si è, se già nel quinto secolo codesto tipo, specialmente del viso, sia stato fissato e riconosciuto dappertutto. — Abbiamo un erma rappresentante Pane in un tipo arcaizzante, eseguito con molta diligenza ed esistente a Londra (*anc. marbl. of the Br. Mus.* II 35; cf. Friederichs *Bausteine* n. 62 e Wieseler *Gött. Nachrichten* 1875 p. 440, i quali giustificano la spiegazione di Pane); ma a giudicare dall'impressione generale noi non crediamo che un tipo veramente arcaico abbia servito di modello all'artista, sì bene crediamo che sia invenzione libera della sua fantasia. E questo è confermato da un'altra osservazione. Già altri hanno messo in raffronto quei due ermi del museo Lateranense (Garrucci t. 26; nn. 181 e 188 nel catalogo di Benndorf e Schöne), dei

che le vengono date nella pubblicazione poco degna di fede in tali particolarità. Siffatto tipo non appare che nell'arte greco-romana ov'è da chiamarsi piuttosto Satiro, come vedremo più sotto; inoltre Pane non essendo ancora in quei tempi socio stabile del tiaso bacchico non poteva comparire senz'alcuna distinzione in mezzo ai Satiri comuni.

[1] E qualche altro dalle isole attiche e uno da Megalopoli; cf. Michaelis negli *Annali* 1863 p. 292 ss.

[2] Cf. Friederichs *Bausteine* n. 655.

[3] Quelli dell'Attica e alcuni altri esemplari colla letteratura rispettiva sono citati da Michaelis *Annali* 1863, 310 e Kekulé *Bildw. im Theseion* p. 21 n. 48.

quali quello colla testa antica (n. 181) è similissimo a quello di Londra nel capo calvo, per la corona di fiori rada, la fronte alta e il naso incurvato, ma lo stile qui è libero e di una straordinaria energia caratteristica e quasi caricata. L'altro (n. 188) colla testa moderna è creduto muliebre dagli autori del catalogo; però la parte virile essendo coperta di frutta, di piccoli fichi, non c'è alcuna ragione che impedisca di ritenerlo un uomo. Del resto basta confrontare l'erma di Londra perchè ne emerga il vero. Gli avanzi di ricci lunghi finissimi ed arcaizzanti ricadenti sulle spalle, inesplicabili in una compagna muliebre dello stesso stile del n. 181 — eccoli resi chiari dall'erma più completo; le maniche poi con i loro bottoncini sono gli stessi colà e qui, e la direzione delle braccia, fin dove esse sono conservate, è perfettamente identica, e la cesta bacchica essendo ristaurata senz'alcun indizio antico, non esiteremo dare il flauto (del quale un pezzo attaccato alla bocca nell' erma di Londra è antico) anche a quello del Laterano. Laonde ci sembra certo che il n. 181 era l'immagine della medesima persona rappresentata nel 188, ma espressa tuttavia in istile arcaizzante e simile all'erma di Londra. Così formavano (181 e 188) un contrasto che nei tempi recenti si sa essere stato ricercato non di rado dagli artisti [1]. Sembra poi non meno certo trattarsi qui di una mera invenzione assai ingegnosa dell'artista del secondo o primo secolo a. Cr., il quale avendo contaminato (nel n. 181) i tratti caratteristici di Pane e di Priapo ne derivava poi il tipo arcaizzante conservato nell'erma di Londra [2]. Dunque pel tipo di Pane nel secolo quinto noi non possiamo servirci di quest'erma.

Importantissime per la quistione sono in quella vece le note monete di Panticapaion, benchè anche fra esse nessuna pare anteriore del quarto sec. a. Cr. Il tipo senza dubbio più antico [3] lo mostra quella stupenda testa di Pane

[1] Si confrontino l'erma bicipite di Sileno nel tipo arcaico e quello recente (*Mus. Chiaram.* III 91) e gli ermi bicipiti di Bacco barbato arcaico e Bacco giovane.

[2] Che il processo non era inverso, mi pare evidente, e non meno evidente sembrami il tipo di ambedue non essere solo quello di Pane. D'analizzare gli elementi diversi qui non è il luogo.

[3] Cf. *Ant. du Bosph. Cim.* t. 85, 1. 2. La raccolta più completa presso Köhne *Mus. Kotchoubey* I t. 3 seg. p. 340 seg. Sono

barbato senza corna e senz'alcun indizio della natura caprina; per contrario ha tutti i contrassegni dei Satiri proprî dell'arte più antica, cioè il naso ricurvo, i capelli ispidi ed i grand' orecchî animaleschi; ma l'espressione quasi feroce lo distingue da quelli [1]. Nè può nascer dubbio che non sia qui rappresentato Pane, causa il nome della città, ciò che vien confermato dal fatto che anche la gente Vibia a Roma per accennar al suo cognome *Pansa* improntava le proprie monete allo stesso tipo [2]. Più recente secondo ogni probabilità è l'altro tipo di Panticapaion [3], che lo mostra imberbe ma conserva quel tipo di Satiro senza corna. E questo sviluppo vien confermato da quello simile sulle monete di Messana in Sicilia, ove la serie più antica ci offre quella testa di Satiro selvaggio barbato, qui però distinto da corna (*Periodico di numismat.* 1871 III t. 3, 5; un po' diverso è il n. 4; cf. il testo di Salinas p. 229); ma nella serie più recente ora mancano le corna ed il viso è tutto umano, però coi capelli corti irsuti e scomposti; ora sono più nobili i capelli se non che sono aggiunte due piccole corna (l. c. n. 6-8). Quest' ultimo diventò il tipo più comune di Pane sulle monete di Sicilia e della Magna Grecia nel quarto secolo specialmente (così su quelle di Siracusa, Segesta e Pandosia, altri; cf. Wieseler *Gött. Nachrichten* 1875 p. 469

due serie, una senz'alcun segno bacchico, l'altra con corona d'ellera; la maggior parte di quest'ultima mostra uno stile rilassato e sciolto.

[1] Un tipo simile di Pane veniva ripetuto nell'arte più recente qualche volta, distinto però da due lunghe corna. Così da quei grandi festoni che adornano una camera della cosidetta casa di Livia sul Palatino pende la bellissima maschera di Pane siffattamente rappresentato; simile è anche il busto a sinistra nel noto rilievo di terracotta *Denkm. a. Kunst* II, 42, 527.

[2] Naturalmente l'esecuzione è molto meno caratteristica; la serie più antica (circa 86 a. Cr.) presso Cohen *méd. cons.* t. 41, 9. 10; quella più recente (43 a. Cr.) ib. t. 41, 13 e 16 ove le sembianze del Satiro sono più chiare, e qualche volta vi si vede aggiunto anche il pedo.

[3] Però senza dubbio i due tipi erano contemporaneamente in uso non poco tempo, giacchè si trovano degli esemplari apparentemente tardi fra quei barbati (p. e Köhne l. c. t. V 16-18) e dall'altro canto ci sono fra gli imberbi alcuni di stile severo e senza corona d'ellera (l. c. t. V 20), mentre la maggior parte colla corona è di stile più tardo. Ma l'uso contemporaneo non prova niente per l'origine, che per gli imberbi non può essere anteriore del sec. quarto a. Cr. — Cf. inoltre *Berliner Blätter für Münzk.* II a t. 21, 4.

seg.)[1] come pure sopra quelle d'Arcadia. Ma nel medesimo tempo nella Crimea si rappresentava Pane sotto la forma di Satiro, ed anco nella vicina Macedonia, sulle monete di Antigono Gonata, egli è un Satiro giovine che si distingue soltanto alle corna (cf. Usener *Rhein. mus.* 1874, 43; Wieseler *comm. de Pane* p. 7).

Vediamo dunque che così a Panticapaion come in Sicilia, allorquando si voleva la prima volta rappresentare Pane, si scelse il tipo già fissato pei Sileni o Satiri, senza d'immischiarvi alcuna cosa della capra che un'aggiunta esteriore come le corna qualche volta (in Sicilia). Se adesso ci ricordiamo del tipo caprino completo nei monumenti attici del sec. quarto, è molto verosimile, che anche qui il tipo satiresco coll'aggiunta esteriore però delle gambe e corna caprine, era l'originario. Infatto così soltanto la storia del tipo in discorso corrisponderebbe con quella generale dell'arte. Imperocchè sarà difficile provare che già nel sec. quinto l'arte greca cominciasse a frammischiare nei tratti ideali dei visi forme caratteristiche di animali. La coda, gli orecchi, i piedi animaleschi dei Sileni p. e. non sono che aggiunte esteriori, ma le forme ideali del viso loro e principalmente il naso rincagnato non è preso da alcun animale ma piuttosto dagli uomini codardi e vili.

Dietro tali considerazioni si scioglie anche l'altra questione per noi più importante, quando e dove nascesse il tipo umano e giovanile di Pane. Le monete della Sicilia ci hanno mostrato che dal tipo satiresco togliendo la barba e facendo più nobile il viso n'usciva quell'altro umano: le corna dategli da talune vennero anche tralasciate da altre[2]. Dunque in quelle regioni ove non si era formato il tipo caprino ma quello satiresco s'era conservato, doveva nascere la figura tutta umana, mentre sarebbe davvero stranissimo se l'Attica, che dal viso satiresco barbato aveva formato quello caprino, avesse pur creato quello giovanile, al quale non c'è nessun transito dal Pane caprino. Mentre dunque era fuori d'Attica, o nelle colonie in Sicilia o

[1] In molti casi però non sappiamo di certo, se le belle teste cornute (p. e. sopra alcune monete di Akragas, di Agyrion etc.) sono di Pane o di giovani divinità di fiumi.

[2] Cf. Wieseler *Gött. Nachrichten* 1875 p. 455 sg., ove erano da menzionare anche le monete di Messana da noi sopra rilevate.

parte nel Peloponneso dove si creava il tipo umano, non parmi meno certo che anche nell'Attica presto venisse da molti accettato il nuovo tipo. Il ch. Wieseler ha il merito di aver provato il primo, che la solita distinzione di Pane attico e caprino e Pane arcadico od umano non è giusta, che la forma umana non era l'originaria in nessun luogo e che dessa era nota ed usata anche in Attica (*Gött. Nachrichten* 1875 p. 433 sg.). Se egli crede però che quest'ultima sia stata creata in Atene dalla scuola di Prassitele, le nostre ricerche provano il contrario. Nè quello è vero, che le statue e busti di Pane umano rimastici mostrino l'influenza della scuola attica; bisogna distinguervi varie classi e poi vedremo che una buona parte con maggior ragione si ascriverà ad influenza peloponnesiaca. Isolato finora è un erma della villa Borghese [1] che mostra il dio nella florida età d'un efebo vigoroso e senz'alcun altro distintivo della sua natura animalesca che due piccolissime corna spuntanti dalla fronte; il suo viso è piuttosto largo e nello sguardo non si scorge nulla che accenni alla vaga leggerezza degli esseri bacchici, ma corrisponde invece benissimo al Pane efebo e cacciatore di alcune monete della Magna Grecia e della Sicilia. Più comune è un altro tipo del dio in cui le corna spuntano non dalla fronte ma più in alto, in mezzo ai capelli, ed essendo più lunghe esse non si staccano ma si stringono al capo, mentre gli orecchi sono pur sempre più o meno animaleschi. Appartengono a questa classe tutte e quattro le statue finora conosciute [2], le quali,

[1] Mentovato anche da Conze *Götter u. Heroengest.* p. 40. In Atene, mi vien detto, apparve poco fa nel commercio antiquario una bellissima statuetta di Pane umano in bronzo, seduto e con traccie probabilmente di un cane appresso; i capelli si dicono lunghi ma irsuti e la faccia quasi feroce. Dunque Pane cacciatore come sopra certe monete. Di special importanza si è che il bronzo proviene dal Peloponneso. Non posso dare per ora notizie più dettagliate.

[2] *a* e *b* due statue a Londra coll'iscrizione dell'artista *M. Cossutius Cerdo* (*Anc. Marbl.* II 33; 43); *c* del tutto corrispondente è la statua vaticana della Gall. dei candel. n. 246 (inesattamente mentovata nella *Beschr. Roms* II 2, 272, 19). La testa è riportata ma vi apparteneva; moderno è il braccio sinistro; originariamente serviva di decorazione ad una fontana e l'acqua sortiva dal vaso che tiene nella mano destra abbassata e appoggiata ad un pilastro. La testa è un po' inclinata come in *a* e *b*, il lavoro peraltro è mediocre, *d* statuetta di bronzo a Parigi, pubbl. da Clarac *musée* 726 *G*. 1681 *B* ma molto inesattamente. Io giudico dietro un gesso.

quantunque di esecuzione dell'epoca romana, per le proporzioni e le forme semplici fanno supporre un originale antelisippiano; anzi la statuetta di bronzo (*d*), ciò che mi pare assai importante, è una ripetizione di quel noto tipo del doriforo di Policleto. La posizione di tutte le membra e le proporzioni delle forme sono affatto le stesse; colla mano destra abbassata però egli tiene la siringa come attributo distintivo. — Vi sono ancora diverse teste appartenute a statue simili, specialmente due del museo Lateranense: n. 277 del catalogo ove i capelli trattati con special cura non ricciuti e folti ma aderenti al capo ricordano di nuovo i tipi peloponnesiaci; l'intera forma del cranio ed il modo speciale col quale i capelli coprono la parte superiore degli orecchî, trova la sua perfetta analogia in una testa accellente del museo Chiaramonti [1], la quale offre un'interessante modificazione del tipo del doriforo. La seconda testa del Laterano (n. 101) è una replica modificata della prima [2], in cui l'artista sol cercava d'introdurre qualche elemento caprino, facendo sporgere un poco la mascella superiore così che venga ad avere la stessa altezza della punta del naso un tantino schiacciato — tratti essenziali codesti del tipo caprino [3]. Di lavoro molto mediocre è la testa vaticana (Gerhard *ant. Bildw.* t. 319, 6) rimarcabile peraltro per gli orecchî piccoli ed interamente animaleschi. Mentre in tutte queste teste il carattere sentimentale certamente non è il predominante, è molto diversa la testa della Glittoteca di Monaco (Brunn *Beschr. der Glypt.* n. 102). Le corna qui non sono più aggiunte esternamente, ma crescono proprio dall'organismo della fronte; il capo poi rivolto all'insù e la conformazione degli occhî gli danno quel carattere vago e bramoso ben rilevato dal Brunn e nel quale al contrario delle teste antecedenti si

[1] N. 507 del catalogo attuale. Non è pubblicata nè la trovo mentovata che presso il Flasch *Verhandl. der Philologenvers.* 1874 p. 163.

[2] Colla quale corrisponde anche nelle misure. - Senza ragioni bastanti è stata chiamata femminile.

[3] Dico ciò che il catalogo significa come viso arcigno. - Sgraziatamente nel n. 277 queste parti caratteristiche, cioè non soltanto il naso (menzionato dal catalogo) ma anche tutto il labbro superiore, sono moderne; si vede però che non aveva quell'espressione caprina probabilmente introdotta più tardi; anche i capelli del n. 101 si scostano dalla maniera più originale del n. 277.

può ravvisare l'influenza della scuola attica. Probabilmente qui appartiene anche una testina d'Atene descritta da Heydemann *Marmorb. zu Athen* n. 781 (non così n. 735 e neanche le altre annoverate dal Wieseler *comm. de Pane* p. 15, perchè appartengono al tipo dei Satiri).

Forse anche l'arte statuaria ha rappresentato Pane umano senza corna, come l'abbiamo notato già sopra alcune monete. Non parlo del cosidetto Narcisso di Pompei spiegato per Pane dal ch. Benndorf (*Annali* 1866, 107), giacchè questo troppo si scosta dai certi tipi di Pane noti finora; ma una testa del museo Chiaramonti [1] presenta la massima analogia con quella di Monaco nella general espressione; ma in ciascuno dei due punti dove spuntano generalmente le corna, si scorge, separata dalla benda che gli cinge il capo e tutta isolata, una foglia d'ellera che col suo gambo pare uscir fuori dai capelli, probabilmente per rimpiazzar le corna in simile modo come nella celebre cosidetta Arianna del Campidoglio. Gli orecchî poi sono umani ed i capelli un po' più lunghi e folti che non nella testa di Monaco, la quale è di gran lunga superiore a questa nell'esecuzione del lavoro.

Pane umano senza corna, sprovisto dunque di tutti i segni della sua natura caprina, oltre che in questa testa e nelle monete sopra accennate, non c'è dato ravvisarlo che in alcuni vasi dipinti della bassa Italia; giacchè quelli d'Atene, di Cirene e della Crimea mentovati dal ch. Wieseler, il quale recentemente ha trattata tale quistione con larga dottrina (*Gött. Nachrichten* 1875, 441, sg.), non sono esempî sicuri [2]; ma esempî incontestabili sono alcuni vasi della Puglia [3], nei quali in generale Pane umano è figura comu-

[1] *Beschr. Roms* II 2, 65, 408 - n. 410 del catalogo attuale. La testa non è nè femminile nè piegata in giù, anzi un poco in alto.

[2] Non oserei chiamar Pane il giovane del vaso attico presso Stackelberg *Gräber* t. 28, 5; egli è rappresentante della ripa come anche la figura rispettiva nel vaso di Crimea *Compte r.* 1866 t. 3 e segnatamente quella sul vaso di Cirene (*Berichte d. sächs. G.* 1871 t. 1). Quest'ultima composizione, giusta la mia opinione, è stata mal intesa nel vaso di provenienza italica nel *Compte r.* 1866 t. 5, 4, ove quella figura viene raddoppiata e la figura di Giove come pur l'indicazione del mare è tralasciata. Qui certamente non è rappresentato Pane (voluto dal Wieseler l. c. p. 452); perchè due Pani umani senz'alcuna differenza son tutt'altro che probabili.

[3] Cf. Wieseler l. c. p. 444. Credo sicuri specialmente questi: Jatta *catalogo* n. 424; *Mon. d. I.* IV 14; Gerhard *apul. Vas.* t. 11; a

nissima, ciò che corrisponde bene coi risultati ottenuti di sopra.

S'intende che prima dello stile libero dei vasi del secolo quarto a. Cr. non compare mai Pane umano, ma neppure quello caprino; anzi quest'ultimo sui vasi è la forma più recente, forma che prevale sempre più col decadere della pittura vasculare e sta in istretto rapporto col significato bacchico di Pane; giacchè egli in generale nei vasi comincia soltanto di entrar nel ciclo bacchico [1]. In forma umana egli non viene quasi adoperato che come un di più nelle rappresentanze mitiche oppure in quelle cotidiane per accennare alla natura del luogo rustico e montagnoso od alla sua relazione con Venere; e questa pare sia la ragione della sua totale assenza dai vasi di stile più severo, pei quali non si adoperavano ancor tali aggiunte. Anche su quel bellissimo vaso siciliano di S. Martino Pane non ha alcuna relazione con Bacco ma è semplicemente il dio delle montagne (*Denkm. a. K.* II 425). E di fatti io non posso addurre che pochissimi vasi con Pane umano bacchico; in due egli partecipa della compagnia di Bacco stesso (Napoli 1769 *B*, e Mus. brit. n. 1549 = Hancarville I 104) ed in un altro che io vidi presso il sig. Simmaco Doria a S. Maria di Capua egli è frapposto in mezzo al tiaso, giacchè seduto a destra con nebride, clava e siringa egli guarda danzanti dinanzi sè due Menadi, un Satiro barbato ed uno imberbe che è caduto a terra [2]. Tuttavia alcuna volta accade che a Pane umano si aggiunge la coda,

t. 8 sono due Pani umani, uno dei quali privo di corna, senz'alcuna ragione; Heydemann *Vasens. in Neapel.* n. 690 *A* e *B* (quest' ultimo pubblicato recentemente da Overbeck *Atlas z. Kunstm.* t. 18, 15; che la testa superiore di Pane qui sia moderna, come dice il Heydemann, io non ho potuto trovarlo; almeno la parte ove dovrebbero spuntare le corna è antica). - A *Compte r.* 1862, t. 4 infine non è che un Satiro.

[1] Bisogna ricordarsi che anche sulle monete di Pane umano niente accenni al carattere bacchico se non la corona d'ellera che nelle più recenti monete di Panticapeo diviene più spessa.

[2] Il vaso è di stile relativamente buono e non è policromo come tanti vasi capuani. - Si può aggiungere così qui come alla serie seguente un vaso napoletano ove Pane umano è riunito con un Satiro cornuto anch' egli; giacche le corna espresse nel *Mus. Borb.* VIII 27 ma non mentovate dal Heydemann nel suo catalogo n. 1979 *A* esistono infatti sull'originale, che in conseguenza è uno dei primi esempi di quella mescolanza di Satiro e Pane.

e così simile ad un Satiro viene introdotto nel ciclo bacchico, come in un vaso della Crimea (*Ant. du Bosph* t. 63, 1·3 = Stephani *Vasensamml.* n. 1788) ed in un altro di Cirene (Mus. brit. *C* 3) ove Pane umano colla coda suona la solita siringa presso Bacco ed i suoi seguaci [1]. Vediamo farsi un passo avanti, quando si aggiungono i piedi caprini e del pelo alla parte superiore della coscia, come nel bellissimo vaso della Crimea (*Compte rendu* 1861 t. II) ove un cotal Pane è frammisto ai Satiri barbati, distinguendosi però anche al viso più nobile [2]. Ma ecco già l'influenza del Pane tutto caprino. Questo dunque si trova spesso tra il tiaso bacchico nei vasi dello stile sciolto di Cirene e della Crimea che si possono dire attici [3]; ma resta sempre piuttosto raro su quelli dell'Italia, i quali, se adoperano Pane caprino, amano più la forma giovanile senza barba [4]. Talora nella stessa scena si trovano riuniti

[1] Anche un vaso della Puglia a Napoli (Heydemann n. 2020) e uno presso Tischbein (t. 14 del V vol. esistente nella biblioteca dell'Instituto) Pane con tirso, coda e corna fra altre persone bacchiche. Ma le corna rassomigliando molto a certi ornamenti del capo sui vasi, perciò sono ambigue non di rado; così p. e. Schulze *Leesensche Samml.* t. II io crederei che non ci sia altro che un Satiro semplice.

[2] Supra questo tipo di Pane coi soli piedi di capra cf. Wieseler *Gött. Nachr.* 1875, 439. Forse codesto Pane - barbato s'intende - è più antico di quello colle gambe tutte di capra. Si può ricordare il bellissimo vaso della Magna Grecia *Mon. d. I.* IV 34 nello stile del sec. quarto, che finora è senza analogia, mostrando tre Pani di quel tipo saltanti intorno a Mercurio; essi si accostano bensì al tipo generale dei Satiri o Sileni barbati, ma nelle fattezze chiaramente manifestano un carattere caprino bene espresso (Pani in pluralità sono già conosciuti dagli autori del sec. quinto, cf. Wieseler *comm. de Pane* p. 7). Mi contento accennare a quest'interessantissima questione. - Ai noti rilievi con questo tipo (annoverati dal Wieseler *Nachr.* 1873, 528) posso aggiungere il frammento di una piccola ara rotonda nel giardino pubblico a Tivoli, ov'è conservata la gamba destra di quel Pane e una parte di una Ninfa.

[3] Sono tutte rappresentazioni bacchiche e si capisce perchè, quando Pane caprino attico veniva introdotto nei vasi della Magna Grecia, con lui cominciasse anche il suo significato bacchico. Pei vasi di Crimea cf. Stephani *Vasens.* n. 1983 *a* e 2161 (due Pani che si allontanano da una Baccante dormente); quelli di Cirene cf. *Brit. Mus.* *C* 2 e il già citato *C* 3, ove oltre il Pane più umano si vede quello interamente caprino; ib. *C* 20.

[4] I pochi esempi della forma barbata v. presso Wieseler *Nachr.* 1875, 467. Agli imberbi annoverati nello stesso luogo si possono aggiungere parecchi, frai quali rilevo soltanto, come isolato finora, il vaso di Zurigo n. 307 che secondo la descrizione mostrerebbe Pane

i due tipi, l'umano più nobile e l'altro caprino [1] e questo dimostra che essi nel tempo in cui s'incontravano l'uno e l'altro venivano considerati come rappresentanti due persone simili sebbene diverse; ma siamo qui in un periodo di transizione.

Riguardando ora all'arte più recente, alle pitture parietali e ai tanti rilievi dell'epoca romana, non troveremo più altro fuorchè Pane caprino e bacchico, quello umano essendo scomparso quasi per intero. È vero che alcune monete specialmente del Peloponneso ritengono l'antico loro tipo anche ai tempi degli imperatori (cf. Wieseler *Nachr.* 1875, 973) e l'esecuzione delle statue e busti sopramentovati non pare molto anteriore, ciò che vuol dire che di quando in quando continuava a riprodursi ancora il tipo umano come si riproducevano tanti tipi antichi; ma nelle anzidette classi di monumenti dell'epoca romana non si riscontra più. Fra le pitture pompeiane finora si conosce un solo esempio (*Mon. dell'Inst.* X 36, 1), ma è una statua dipinta, dunque non persona dell'azione stessa. Notevolissima poi è una delle pitture esquiline dell'Odissea (Wörmann t. II) in cui il pastore che insieme con una donna rappresenta secondo l'iscrizione le Νομαί, malgrado il suo vestiario umano ha due lunghe corna ben distinte. Dunque invece di rappresentare lo stesso Pane umano come divinità dei pastori e dei prati, l'artista dei tempi alessandrini, ai quali rimonta l'originale, prescelse di formar una nuova figura allegorica, confondendo Pane umano con un pastore reale. Le corna dunque si aggiungevano per idealizzare il carattere pastorale: ecco il filo che ci conduce ad un'altra questione interessantissima spettante a una trasformazione nello sviluppo artistico dei Satiri, i quali mano a mano rimpiazzavano Pane umano confondendo le qualità di quest'ultimo con quelle loro proprie. Ognuno conosce la grandissima differenza che esiste tra i Satiri sui monumenti

imberbe colle gambe caprine ma senza corna. – Le rappresentanze del resto anche qui sono bacchiche la maggior parte e sul vaso di Napoli n. 934 egli è quasi del tutto Satiro, perchè il suo viso non è caprino ma identico con quello dei Satiri imberbi sul medesimo quadro.

[1] Il caprino barbato accanto all'umano trovasi sul già citato vaso della Cirenaica *Brit. Mus.* C 3; l'imberbe caprino coll'altro sui due vasi di Napoli n. 690 *B* e 3218 *B*.

dell'epoca romana [1], i quali portano come attributo fisso tanto il pedo quanto la siringa, distintivi proprî originariamente soltanto di Pane e della sua vita pastorale, ed hanno, sia nelle forme del corpo nerboruto ma senza nobiltà, sia nel viso improntato di certa serena rustichezza, tutti i caratteri della vita campestre — e il tipo antico dei Satiri, quale si conservò quasi per tutta la pittura vasculare, rappresentati colla lunga coda da cavallo, con un'espressione piuttosto di impudente codardia che di rustica semplicità, appunto il γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοέργων di Esiodo; o l'altro tipo più recente dell'arte Prassitelia, il quale poco influenzò la pittura vasculare e che per le code piccole caprine s'accosta maggiormente a quello dell'epoca alessandrina, pur da questo tanto diverso per l'abbandono del dolce far niente espressori in modo meraviglioso: sono i servitori prescelti del dio Bacco e non hanno da far nulla colla vita pastorizia di quelli [2].

Ma la differenza veniva espressa anche per aggiunte esteriori; ai Satiri rustici così si davano quei bargigli al collo tolti palesamente dal capro, e nello stesso modo si aggiungevano pure le c o r n a caprine, in origine proprie del dio Pane, ma poi, come vedemmo di sopra nella personificazione dei prati, usate in modo più libero. — So che il ch. Wieseler nella dottissima sua *comment. de Pane et Paniscis* etc. Gott. 1875 voleva provare che tutti i cosidetti Satiri cornuti sono per vero Pani o Panischi. Ma le corna qui non costituiscono differenza essenziale, non essendo che un anello di quella catena che produce il tipo rustico dei Satiri. Ma il W. pare neghi esistere differenza fra il tipo

[1] Quanto ai rilievi romani dobbiamo forse riconoscere Pane umano nella figura stante con siringa e pedo alla cresta di un elmo pompeiano (Napoli *Mus. Naz.* catalogo delle armi gladiatorie n. 275): la parte superiore della testa non essendo intatta non sappiamo se avesse anche le corna. Tutti i rilievi dell'elmo peraltro, specialmente le Muse, risentono un originale più antico.

[2] Senza entrar nei dettagli osservo soltanto che non ci manca un tipo mediatore fra questi due; è quello del Satiretto col flauto (Clarac 703, 1673 etc.), il quale nel complesso non è che una modificazione di quello cosidetto Prassitelio, ma tanto nelle forme del corpo, nel ventre e nelle gambe, quanto nell'espressione del viso si manifesta per un essere più rustico, e il bue aggiunto qualche volta (Clarac 716 *B*, 1670 *B*) lo dimostra propriamente un pastore.

di Pane umano e quello dei Satiri giovani, frammischiando egli sempre le teste diversissime dell'uno e dell'altro tipo (l. c. p. 15 sg.) [1]. Certo i Satiri s'accostavano assai un tempo al Pane umano e, come osservammo di sopra, da esso toglievano ancor molte qualità nuove e fra queste anche le corna. Ma restavano tuttavia sempre Satiri e il loro tipo è derivato da quello antico dei Satiri e non di Pane. Conseguenza di tale somiglianza era, che Pane umano dovea svanire presto per esser rimpiazzato dai Satiri, e che specialmente nei tempi romani spesse volte doveasi confondere Pane e Satiro. Bella prova di questo fatto conosciuto è una moneta di Caesarea Paneas coniata sotto gli Antonini, che mostra invece di Pane il noto tipo del Satiretto col flauto senza corna. E per l'opposto i medesimi Pani caprini delle volte si chiamavano Satiri; così già presso Lucrezio (4, 584) e poi presso Orazio (*carm.* 2, 19, 4) e in un epigramma greco (*Anth. Plan.* 15) si parla di Satiri con gambe caprine. Gli è perciò che non voglio dar gran peso al passo di Calpurnio (*ecl.* 2, 13) ove son mentovati *Satyri bicornes*, ma è degno di rilievo però che un conoscitore d'arte così profondo come Luciano chiami Satiri

[1] Le teste di Satiri cornuti sono molto più numerosi che non si crederebbe dall'elenco del Wieseler. Eccone alcune altre degne di essere mentovate: nel Vaticano, Gall. dei candel. n. 201 il frammento di quel Satiro che si fa estrarre dal piede una spina da Pane caprino; per malinteso il frammento è stato mal ristaurato con gambe caprine; le due piccole corna non si ripetono nella replica più completa dello stesso museo (Visconti P.-Cl. I 48) e non erano dunque essenziali. - La bella erma della Gall. dei candel. n. 260 con piccole corna evidentemente caprine, simile alle note piccole erme pompeiane di bronzo, esistenti a Napoli. Poi *Beschreib. Roms* II 2, 193, 96 spuntano le corna ed insieme i bargigli del collo; similmente ib. III 1, 165; una testa presso il sig. Depoletti a Roma di tipo analogo alla pittura parietaria nei *Denkm. a. K.* II, 523; nel pal. Spada a Roma il busto in rilievo sopra un pilastro interessante simile a quelli descritti dall'Heydemann *Marmorb. in Athen* n. 321; la statua di un Satiro con piccola barbaccia che serviva d'atlante, nel cortile del Museo nazionale a Napoli e molti altri busti e statue. - Femminile però di certo è la bella testa della Gall. dei candel. n. 136 colle piccole corna spuntanti dalla fronte fanciullesca. - Erroneamente infine il Wieseler p. 16 cita il rilievo presso Gerhard *ant. Bildw.* 113, 1, perchè il creduto Pane ha la testa moderna e non è che un Satiro; similmente il Satiro del rilievo dei *Denkm. a. Kunst* II, 421 presso Bröndsted *Voyages en Grèce* evidentemente non è cornuto.

quegli esseri rustici cornuti da lui descritti in maniera del tutto corrispondente all'arte [1].

Ma quando è che Pane umano scomparisce e vien surrogato dai Satiri rustici e cornuti? Abbiamo già veduto che questo sviluppo rimane estraneo alla pittura vasculare, ove soltanto in pochissimi esempî recenti si osserva un avvicinamento e anche un combinamento di Satiro e Pane che riceve la coda in rappresentazioni bacchiche, o tutt'al più alcuni tentativi isolati di trasferir dei tratti caprini sopra i Satiri [2]. Ma adesso i monumenti dell'arte etrusca recente ricevono la loro importanza storica, rappresentando, come già osservammo, lo sviluppo che segue immediatamente quello della recente pittura vasculare. Pane qui si riscontra in tutte e tre le sue forme: umano si scorge, oltre che nei due monumenti qui pubblicati, in un'altra cista ora a Parigi (cf. Schöne *Annali* 1866, 184 n. 64) ov'egli [3] sta in mezzo ad una comitiva poco chiara di giovani con lancie e di donne ignude con tirsi, aggruppato con una di codeste donne bacchiche. Più chiara è la sua azione in un bellissimo gruppo, che serviva di manico al coperchio di una cista Barberiniana con battaglia di Centauri, per mala ventura non ancor pubblicato (Schöne l. c. p 175 n. 44). Egli, tutto umano, fornito però di piccole corna e

[1] Cf. specialmente *Bacch.* 1 ove egli chiama i Satiri ἀγροίκους νεανίσκους γυμνούς... οὐρὰς ἔχοντας, κεράστας, οἷα τοῖς ἄρτι γεννηθεῖσιν ἐρίφοις ὑποφύεται. In un altro passo (*deor. conc.* 4) oltre a cornuti vengono chiamati anch'essi calvi come Sileno; ma quei Satiri calvi barbati dell'arte più antica non sono mai cornuti, nè giova molto che qualche volta sui vasi si trovano Satiri imberbi calvi perchè non hanno corna, sicchè pare che Luciano abbia aggiunte quell'attributo per meglio rilevare il carattere effemminato di tutta la schiera bacchica, scopo principale di tutto il passo, al quale spetta anche quel Φρύγες τινὲς ὄντες, mentre Sileno è Λυδός. In ambedue i luoghi i Satiri espressamente vengono chiamati rustici e son distinti da un solo Pane caprino seguente la tradizione più comune dell'arte. Ma *Bis accus.* 10 la voce Satiri è usata in senso più largo e non significa altro che i sopra detti (c. 9) Διονύσου θεράποντες, laonde Pane ben poteva chiamarsi uno di loro, senza che il passo provi ciò che il Wieseler (l. c. p. 9) vuole.

[2] P. e. il vaso attico presso Stackelberg *Gräber* t. 21 dà al viso del Satiro o Sileno barbato qualche tratto caprino.

[3] Le corna e i tirsi non dubbii (cf. il tirso della Baccante sulla nostra cista) vietano di vedervi una coppia nuziale umana. Sono esseri bacchici riuniti con uomini che godono la loro compagnia. Un concetto più preciso difficilmente si trova.

di orecchi aguzzi [1], ha l'onore di sorreggere lo stesso dio Bacco. Da molte teche di specchi etruschi c'è nota la composizione, probabilmente nata già nel secolo quarto, di Amore che sostiene Bacco, e qui per la prima volta vediamo Pane umano, il quale presenta tante analogie con Amore, fare lo stesso servizio a Bacco che là Amore, talchè è molto probabile che tanto il Satiretto, che nell'arte greco-romana vediamo generalmente in simili rappresentanze, quanto il Pane caprino, che tal fiata pur vi scorgiamo, sieno stati sostituiti più tardi, quando era scomparso così quell'Amore bacchico [2] come Pane umano. — In fine rileverò un vaso dipinto etrusco (Mus. brit. n. 1681) con Pane umano in bacchica rappresentanza tenente i crotali ed un ramoscello. — Pane caprino imberbe e barbato pure si scorgono sopra degli specchi [3]. — Che se or aggiungiamo a questi i nostri due monumenti e riflettiamo, che Satiri cornuti e rustici non se ne rinvengono affatto, troviamo un perfetto accordo colla pittura vasculare: soltanto che l'arte etrusca come nella figura di Eros così in questa di Pane mostra uno stadio un po' più recente, adoperando Pane anche nella sua forma umana, a quel che c'è dato giudicare quasi sempre in rappresentanze bacchiche. Inoltre la nostra teca (*B*) offrendoci una composizione proprio alessandrina ci dimostra il fatto ben importante che ancora l'arte del terzo secolo non conosceva soltanto Pane umano, ma anzi tentava di rappresentare perfino il nuovo mito della poesia alessandrina di Pane ed Eco dando le forme umane a quello. Quindi possiamo con probabilità conchiudere, che quel sopra discusso cambiamento nel tipo dei Satiri collo sparire di Pane umano non aveva luogo prima della fine

[1] È da correggere in alcuni punti la citata descrizione, la quale riconosce qui un Satiro, ma le corna piccole mi parevano incontestabili; il naso è retto e manca la coda, gli orecchi sono aguzzi. — Lo stile si può dire eccellente; soltanto le proporzioni sono troppo svelte, le gambe troppo lunghe ed il petto troppo stretto, sicchè molta analogia con questa offre la figura della strigile *Mon.* IX 29 anch'essa di Palestrina.

[2] Furtwängler *Eros* p. 80.

[3] *Mon.* IX 29 imberbe coll'iscrizione Painiscos; probabilmente anche Gerhard *etr. Spieg.* t. 311; barbato ib. t. 150. — Il ch. Wieseler l. c. p. 17 ravvisa Pane nelle sembianze di Satiro cornuto sopra lo specchio presso Inghirami *Mon. etr.* ser. II 28; ma nella testa un po' guasta le corna sono tutt'altro che certe.

del secolo terzo all'incirca [1], e che le pitture delle città del Vesuvio, non conoscendo quasi più quella forma di Pane, non devono in questo punto risalire ad originali più antichi del secondo secolo.

Lascio ad altra occasione lo sviluppare più diligentemente e mettere in connesso più largo i punti della storia di Pane e dei Satiri accennati qui; perchè ora mi preme soltanto di fissar la posizione storica dei nostri due monumenti.

A questo scopo, non debbono tralasciarsi alcune particolarità: ed in prima, che è comune ad ambedue i nostri Pani il pedo. Era questo il solito attributo di Pane da Luciano appunto descritto (*Bacch.* 2) colla siringa in una mano e la ῥάβδος καμπύλη, il bastone ricurvo, nell'altra. È curioso però che non era ricurvo in tutti i tempi il pedo. Giacchè osservando le più antiche rappresentanze di Pane, quelle del secolo quarto, non iscorgiamo mai il pedo ricurvo ma sempre un diritto bastone nodoso od una piccola mazza. Così su quella bella moneta degli Arcadi, ove siede sull'Olimpo (*Period. numism.* III 3, 9) o su quella di Messana, ove scherza colla lepre (ib. III 1, 6) ed anche sopra un rilievo votivo di Megara (Wieseler *Abhandl. d. K. Ges. zu Göttingen* vol. XX) appartenente al quarto o terzo secolo, Pane umano non porta che il bastone semplice, e questo rimane il suo attributo anche in tutta la pittura vasculare, non solo nello stile del quarto sec. (come nel vaso di S. Martino p. e.), ma e sì in quello più recente [2]. Questa piccola mazza del resto è uno strumento da caccia assai comune nei vasi dipinti e vedesi anche in altri monumenti più recenti [3], mentre il pedo rincurvo è affatto estra-

[1] Debbo mentovare qui come appartenente probabilmente al terzo secolo o, per l'invenzione almeno, forse al quarto, il frammento bellissimo di un vaso di marmo nel museo Lateranense (Garrucci t. 43,4). Sopra esso è a vedersi Pane umano colla coda in mezzo al tiaso bacchico, in modo tutto analogo come appare su qualcuna delle ricordate pitture vasculari. Le sue corna lunghe aderenti ai capelli differiscono molto da quelle piccole dei Satiri rustici, coi quali egli non ha che fare. Una replica meno ben riuscita della medesima figura si trova sopra un altro vaso bacchico nella Gall. dei candelabri n. 210 (Gerhard *Ant. Bildw.* t. 108), ove però la superficie è così cancellata che le corna non si distinguono più.

[2] Cf. p. e. Gerhard *apul. Vas.* t. 8; t. *E* 3, 4; Millingen *Coll. div.* 43; *Revue archéol.* V 100 etc.

[3] Cf. Stephani *Compte rendu* 1861, 37 e specialmente 1868, p. 68 n. 3, ove vengono citati parecchi esempi. - Anche nel rilievo

neo alla pittura vasculare, se si eccettuino pochi esempî di epoca più recente [1], ed è invece costante per Pane ed i Satiri nei monumenti dell'epoca greco-romana. Quelli dell'arte etrusco-latina recente s'interpongono anche qui tra gli uni e gli altri: sulla cista Ficoroni i cacciatori si servono ancora di quelle mazze diritte. Ma alcuni altri monumenti prenestini mostrano il pedo adunco vero e proprio. Un Centauro p. es. lo usa qual arma nella cista Barberiniana che ha per manico quel bel gruppo or ora descritto; così si trova presso il cacciatore Ganimede nella teca di specchio nei *Mon.* VIII 47, 2 nè manca in mano di uno degli Amorini sullo specchio sopra discusso, il quale anche in tutto il rimanente mostra l'influenza alessandrina (Gerhard *Spiegel* t. 329); finalmente in un altro specchio (ib. t. 304) lo tiene un giovine bacchico poco chiaro, probabilmente un Satiro, e questo sarebbe il primo esempio di siffatto uso. La conclusione che c'è dato ritrarre da cotali fatti, che cioè il pedo rincurvo non si adoperava nel sec. quarto e sol veniva in uso verso la fine del terzo sec., sta in perfetto accordo colle notizie degli autori; giacchè Senofonte *Cyn.* VI 11, 17 nomina come arma comune per la caccia delle lepri la mazza τὸ ῥόπαλον, mentre il pedo, τὸ λαγωβόλον, non vien allegato prima dei tempi alessandrini (presso Teocrito ed in epigrammi dell'Antologia [2]). Sui nostri due monumenti per conseguenza il pedo può ser-

sepolcrale attico di buon' epoca riprodotto negli *Annali* 1876 tav. d'agg. *H* la mazza è riferibile alla caccia così come il cane.

[1] Due vasi a figure nere di lavoro etrusco il più trascurato, uno nel museo Gregoriano e l'altro presso il sig. Aug. Castellani, lo mostrano in mano di cacciatori di lepri. - Nei vasi pugliesi si trova rade volte una forma che si avvicina a quella dell'arte recente; anch'essa ha l'estremità un poco incurvata, ma non tanto che formi un uncino. Cf. Panofka *Mus. Blacas* t. 7; *Bull. arch. napol.* I 3 = Stark *Niobe* t. II; della stessa specie sono i bastoni dei due Pani nel vaso non pubblicato a Napoli n. 3218 *B*, mentre negli altri casi ove il catalogo dell'Heydemann parla di un pedo non si vedono che bastoni comuni; nel n. 3244 la parte superiore del cosidetto pedo è di ristauro moderno. - Il pedo che si vede insieme a due bastoni regolari nel vaso di stile bellissimo presso Millingen *anc. mon.* t. 18 o si ha da corregger dietro il disegno - del resto però molto più inesatto - del Millin *Vas. peints* II 11, o è un'eccezione isolata.

[2] Cf. Stephani *Compte rendu* 1867 p. 67. Evidentemente falsa è l'opinione dello Stephani, che il ῥόπαλον di Senofonte sia identico col λαγωβόλον degli autori più recenti.

vire di nuovo argomento per mostrare l'influenza dell'arte alessandrina.

Un altro attributo proprio di Pane è la **siringa** che vediamo suonata dall'Amorino della nostra teca (*B*). Essa pare il più antico attributo di Pane e non difetta quasi mai nelle rappresentanze attiche di Pane caprino, caratterizzandolo essa come pastore, laddove la mazza o il pedo accennano piuttosto al dio cacciatore. Ma queste due qualità, di pastore e di cacciatore, erano riunite in Pane fin da principio (cf. l'inno omerico[1]) come le erano in tante altre persone mitologiche, le quali vivevano nei campi e nelle selve; così Endimione (cf. Jahn *arch. Beitr.* 71), così Narcisso (Wieseler *Narkissos* p. 14), Paride e Ganimede, tutti si rappresentavano ora cacciatori ed ora pastori. Ed è poi tanto vero che Pane umano è anche cacciatore, che delle volte egli porta una o due lancie[2]. Ma ritornando alla siringa essa presenta in *B* una forma rimarcabile tanto pel numero delle canne, che sono dodici, mentre il solito numero era sette od anche nove (Theocr. *id.* 8, 18), quanto per l'egual lunghezza delle canne, contraria all'uso comune dei monumenti greco-romani (cf. Ovid. *Met.* 1,710 *disparibus calamis*), di guisa che la diversità del suono doveva essere prodotta dalla diversa situazione dei fori. Nei monumenti la siringa più corrispondente alla nostra è quella sopra un vaso di marmo nella villa Borghese, che ha pur dieci o dodici canne eguali (la pubblicazione negli Annali 1865 tav. d'agg. *L*, 1 in questo punto non è esatta). Ma la forma rettangolare in generale senza dubbio è la più antica, perchè essa esclusivamente si trova in tutta l'arte fin al morir della pittura vasculare, mentre l'altra più nota a canne disuguali venne in uso soltanto coi monumenti greco-romani. La siringa più antica nell'arte è sul vaso François, ove la Musa Urania la suona, di forma rettangolare e di nove canne. Seguono, dopo un lungo intervallo, i monumenti del sec. quarto, specialmente le belle monete dell'Arcadia e di Sicilia, in cui Pane umano ha sempre co-

[1] Egli è tanto νόμιος quanto ἀγρεύς; non c'è che Nonno *Dion.* 14, 87 che distingua due Pani diversi secondo questi cognomi.

[2] P. e. sulle note monete di Pandosia e sul vaso presso Gerhard *apul. Vas.* t. E 8 e probabilmente nella summentovata statuetta del Peloponneso di recente scoperta.

desta siringa di canne eguali (cf. *Period. numism.* III 3, 2. 7. 9) e tale si scorge pur anco in tutti i migliori esemplari di quel Pane attico caprino avvolto nella pelle [1]. Nella pittura vascularia del quarto e terzo secolo non di rado essa è ricoperta da una larga fascia per modo che non si veggano che le estremità delle canne; inoltre vi si aggiungono delle strisce incrociate, nonchè un filo da essere portata più comodamente [2]. Per non conoscere abbastanza bene questa forma alcuni dotti la hanno cambiata delle volte con un *diptychon*, ciò che era cagione di spiegazioni falsissime [3]. I monumenti etruschi poi ritengono ancora quest'antica forma della fistola (cf. oltre la nostra teca lo specchio presso Gerhard *etr. Sp.* t. 150), di modo che quella a canne disuguali per quel ch'io sappia, cominci soltanto coll'epoca greco-romana.

Avendo esaminato gli attributi osserviamo il vestimento dei nostri Pani: in *B* egli siede sopra una clamide, veste che non è rara a trovarsi data a Pane umano come segno della natura sua nobile ed umana. Così lo vediamo già sulle belle monete degli Arcadi e di Pandosia e sul rilievo votivo di Megara (Wieseler *Gött. Abhandl.* vol. XX); sopra i vasi dipinti la clamide sembra addirittura più in uso della pelle [4]. Interessante sotto questo riguardo è una statuetta di terra

[1] Cf. anche la statuetta di Cipro presso Döll *Cesnola* VII 7 senza testa, una volta forse Pane umano. - L'originale del sopracitato vaso della villa Borghese senza dubbio rimonta al sec. quarto a C.

[2] Di un gran numero ecco alcuni esempi: Gerhard *Mysterienbild.* t. 1; *Apul. Vas.* t. 8; *Mon. d. Inst.* IV 14; IX 52; 32. 38; Panofka *Mus. Blacas* t. 7; Minervini *Mon. di Barone* t. 18 19; Stephani *Compte r.* 1862 t. 4.

[3] Cf. Gerhard *apul. Vas.* t. 11, ove l'interno dell'oggetto quadrato che tiene Pane (accanto a Venere) è un po' cancellato, ma si distinguono ancora le due striscie incrociate, per cui non v' ha dubbio che sia la solita siringa, avvegnachè il ch. Wieseler (*Gött. Nachr.* 1875, 448) riconosca qui un *diptychon* e cerchi di provare come questo attributo siasi trasferito a Pane da Mercurio. - Un altro esempio è il vaso da Jone, Gerhard *ant. Bildw.* 115 = *Élite céram.* I 25, ove non solo Pane ma anche Argos tiene la siringa, quest' ultima disegnata un poco in iscorcio e inesattamente, tuttavia si vede che è una siringa. I vani tentativi di spiegare il creduto *diptychon* di Argos - alla cui mazza tanto bene quadra la fistola - veggonsi raccolti presso Overbeck *Zeus* p. 468.

[4] Erroneamente il ch. Wieseler (l. c. p. 26) crede che sul vaso Gerhard *ant. Bildw.* 44 siano due Pani, uno colla pelle, l'altro colla

cotta nel Museo britannico[1] ritraente Pane umano cornuto, che assiso suona la fistola ed ha la clamide in dosso, così che essa gli pende dal capo, cinto inoltre di una specie di diadema. — Peraltro dobbiamo notare che delle volte anche i Satiri della specie più umana e nobile portano il drappo in luogo della pelle: così, a cagion d'esempio, in modo molto simile alla nostra teca lo ha quel Satiro giovane del monumento di Lisicrate che siede il più vicino a s. di Dioniso qual suo ministro prescelto: e così meritano d'essere confrontati[2] il vaso di marmo nei *Mon.* IX 45; la bella ara a Venezia, Zannetti *ant. statue di Ven.* II 36, e alcuni vasi dipinti come nei *Mon.* II, 37 e Minervini *Mon. di Barone* t. 16. Quanto alla nebride ond'è fornito Pane in *A*, mi contento d'osservare che la maniera di rannodarla nel mezzo del petto pare essere scelta con gran predilezione dagli artisti etruschi pei Satiri (cf. gli specchî presso Gerhard t. 69, 101-105. 302. 308.).

Gli orecchi poi sono animaleschi in *B* come generalmente nelle statue e busti di Pane umano, mentre i vasi dipinti per lo più glieli danno umani. In *A* non sono accennati nè in Pane nè in alcuna delle altre figure della nostra cista — una trascuratezza tutt'altro che rara nei monumenti etruschi, specialmente graffiti, ove a figure che debbono essere Satiri mancano invece ben spesso o gli orecchî o la coda o ambedue i segni caratteristici[3], non avendo gli Etruschi quel senso pel tipico posseduto dai Greci.

clamide, giacchè la parte superiore di quest'ultimo è ristaurata e probabilmente non era Pane ma Mercurio che conduceva la dea. Con ciò spariscono anche le difficoltà rilevate dallo stesso *comm. de Pane* p. 11.

[1] La notizia di questa statuina la debbo alla gentilezza del sig. Murray. Rispetto allo stile vuolsi appartenga alla stessa classe delle terrecotte di Tanagra; ma la provenienza è ignota. - Nel Museo campano a Capua esiste la statuetta di terracotta di un giovane colla nebride indosso seduto sopra una roccia e suonante la siringa a nove canne eguali; ha i capelli ricchi, il viso nobile e rappresenta forse, benchè manchino le corna, Pane umano,

[2] Gli esempi addotti anni fa dal Wieseler *Satyrspiel* p. 177 sono problematici tutti quanti.

[3] Gerhard *etr. Spieg.* t. 81, 2. 69. 308. 349. 304 il giovane colla pantera ed il pedo. 150 il giovane sul quale Ercole s'appoggia, evidentemente doveva essere un Satiro; Pane caprino gli è da canto; t. 295 secondo l'analogia di rappresentanze più chiare e distinte anche qui era inteso Marsia.

Infine merita pure speciale attenzione l'atteggiamento del nostro Pane in *A*. Come abbiamo già accennato, egli danza dietro la musica di Sileno, insieme colla Baccante a destra, ed è evidente eseguire essi due una contraddanza simile a quella usata tutt'oggi in Italia, alzando cioè un braccio verso il capo e abbassando l'altro. Le gambe naturalmente devono corrispondersi in croce colle braccia, come le vediamo nella Baccante; per cui quelle di Pane non sono disposte ammodo, giacchè avrebbe dovuto o muover in avanti la gamba destra — ciò che non avrebbe corrisposto tanto bene colle gambe della Menade — o alzare il braccio destro — ciò che impediva quell' Amorino nell' aria. — Tale concetto nella giusta sua forma si riscontra non di rado in statue e rilievi, e sono Satiri giovani che si rappresentano così. Dapprima dev'essere mentovata una statua di Tessalia (Schöll *arch. Mitth.* t. V 11), ove il viso mostra ancora il tipo nobile della fine del quarto secolo; il concetto non fu riconosciuto dal Friederichs, il quale (*Bausteine* n. 658) lo spiega per un *aposcopeuon;* anche il Matz credeva (*Annali* 1870, 101) che la figura che appartiene al tipo in discorso sul rilievo del teatro di Bacco (è il Satiro dietro Bacco, cf. *Mon.* IX 16) voglia coprirsi la testa; mentre il vero concetto, dico il movimento di una danza, risulta chiarissimo dalla posizione delle gambe, le quali toccano il suolo soltanto colla punta dei piedi, e dallo stesso confronto colla nostra cista. — Importanti poi sono tre statue del Museo nazionale di Napoli; due [1] hanno le teste e braccia moderne, ma i torsi sono di lavoro ottimo: rappresentano corpi molto svelti, graziosi e nobili; e con ciò combina anche la mancanza delle code, mancanza che osserviamo pure in un altro tipo di Satiro dell' epoca Prassitelia [2]. La terza statua è di lavoro mediocre, ma ha la testa antica, la quale, come quella della statua di Tessalia, corrisponde tanto bene col tipo di quel così detto Satiro Prassitelio che si riposa, che dobbiamo supporre anche l'originale delle statue in discorso essere stato creato ancora nel secolo quarto, di modo che guadagniamo un nuovo tipo importante pel carattere dell'arte in quel tempo. Ma

[1] Gerhard *Neapels ant. Bildw.* n. 65 e 69; una è pubblicata molto insufficientemente da Clarac *Musée* 678, 1581. Le due statue sono repliche identiche ed anche del medesimo marmo.

[2] Dico quello che versa da bere.

l'originale doveva subire molte modificazioni, alle quali forse appartiene già la nebride, aggiunta nella terza statua di Napoli e nella maggior parte delle altre, e senza dubbio il pedo, che vediamo non di rado nella mano abbassata e già sulla nostra cista; la quale circostanza ci fa congetturare, che il pedo s'introduceva, quando un artista del sec. terzo si serviva del concetto in discorso per Pane umano[1]. Ma più tardi mediante altre modificazioni più essenziali anche di questo concetto si formava un Satiro tutto rustico che porta delle frutta nella nebride sul braccio sinistro abbassato ed alza la destra, generalmente col pedo; così in una quarta statua di Napoli (Gerhard *Neap. ant. Bildw.* n. 34), ove il pedo è in parte antico e la testa coronata di pino (erroneamente creduta moderna dal Gerhard) ha delle piccole corna ben adattate al tipo rustico del viso e di tutto il corpo, al quale adesso non manca più neppure la coda. Al medesimo tipo appartengono poi le celebri statue di rosso antico nel Vaticano e nel Campidoglio e molte altre (cf. Clarac t. 716, 1707; 716 *D*, 1685 *E*)[2].

In ultimo luogo non vogliamo tralasciare i vasi dipinti; ma, come tanti altri concetti statuarî del sec. quarto, anche il nostro non sembra essersi divulgato molto in questa pittura popolare, ed i pochi esempî che si potrebbero citare (come Tischbein *Vas. Ham.* II 44; Millin *Peint. de vas.* I 67; anche due a Napoli descritti da Heydemann n. 961

[1] Anche nel cratere Chigiano (Welcker *Zoegas Abh.* t. 5, 18) la figura rispettiva è cornuta e sta in mezzo fra Satiro e Pane. — Il pedo riunito col nostro concetto si trova poi specialmente in una bella statuetta nella casa di Lucrezio a Pompei, che conserva però la testa del tipo antico; molto simile a questa è la statua dipinta parimente pompeiana mentovata nel catalogo dell' Helbig al n. 462. Vi appartengono pure la base di un candelabro presso Visconti *Mus. P. Cl.* V t. A 2 ed un torso della Galleria dei candelabri (n. 25), ove si è conservato un pezzo del pedo nel braccio sin. abbassato. — In modo tutto analogo si dava il pedo anche al cosidetto Satiro Prassitelio: nell'esemplare del Braccio nuovo del Vaticano (n. 120) un pezzo del pedo al braccio destro superiore è antico; inoltre al capo è aggiunta una corona di pino. — Altri esempî del nostro Satiro danzante, ma colle braccia ristaurate in modo falso, veggansi presso Clarac *Mus. de sculpt.* 716 *D*, 1685 *D*; 711, 1693 *A*; 718, 1719.

[2] Sono modificazioni meno importanti, se egli porta invece di frutta Bacco fanciullo stesso: Gerhard *Ant. Bildw.* 103, 1 e sul sarcofago ib. 110, 1; a t. 102, 1 egli porta un'otre sul dorso, ma il movimento di gambe e braccia è il medesimo.

e 967) non debbono con necessità essere derivati da quel l'originale statuario.

Se adesso ci rivolgiamo alla Baccante che eseguisce la contraddanza con Pane sulla cista nostra, troveremo che il concetto è l'istesso, e se non vi fosse quello scambio nel movimento delle braccia di Pane, tutte le membra si corrisponderebbero esattamente. Mettendo in avanti la gamba destra ella alza il braccio sinistro, abbassa il destro e rivolge il capo all'indietro verso il compagno. Più notevole ancora si è che tutta la persona fuorchè la fronte ed il naso è avviluppata nel mantello. Non voglio parlar a lungo intorno tutte le danzatrici velate simili in qualche punto alla nostra, ma mi limiterò al più necessario. E dapprima conviene osservare che il nostro non è il solo monumento di arte italica che ci mostri tale concetto; anzi lo troviamo sopra due ciste prenestine. In una (Gerhard *akadem. Abh.* t. 57.58) la Baccante danza pure insieme con un Satiro giovane, senza però piegar all'indietro il capo, essendo già rivolta con tutto il corpo verso il compagno, e senza sollevare il braccio; ma la disposizione del mantello è l'istessa; il rialzo sulla testa, che rassomiglia molto a un berretto frigio, probabilmente è cagionato da un alto ciuffo. Nell'altra cista (Barberiniana, descritta nel *Bull.* 1866, 80) o, a dir meglio, in altre due, esistendo questa in due repliche identiche, la figura rispettiva, riunita con altre senz'alcun senso chiaro, corrisponde ancor più alla nostra, perchè solleva il braccio destro verso il naso lasciato scoperto dalla veste, ed abbassa l'altro; il movimento delle gambe non è visibile trovandosi nascosto da un uomo inginocchiato[1]. Modificato in altra guisa troviamo il nostro concetto sulla pittura parietale di Capua nel *Bull. arch. nap.* n. s. II 13; vi troviamo il ripiegamento del corpo ma le braccia sono disposte in maniera diversa. Ad ogni modo queste pitture di Capua sembrano appartenere allo stesso tempo e sviluppo delle ciste prenestine.

La questione, donde prendessero gli artisti del Lazio e della Campania la conoscenza di questo concetto, si scioglie, se ci ricordiamo che già i vasi dipinti del secolo terzo fab-

[1] È per questo che tutto il concetto della donna nella descrizione summentovata è stato male inteso: ella danza senza dubbio e non fa conversazione.

bricati nell'Italia meridionale lo conoscevano e adoperavano non di rado [1]: come in tanti altri punti, anche qui le ciste latine stanno sotto l'influenza di questi vasi. Ma se già nel terzo sec. il concetto era tanto divulgato nei vasi d'Italia, secondo tutte le analogie dobbiamo supporre con necessità, che l'originale o piuttosto gli originali di questo e dei simili concetti rimontano almeno alla fine del sec. quarto e sono anteriori all'epoca cosidetta alessandrina, nella quale però era ancora molto in uso [2]; ma nell'epoca romana prevale sempre più la tendenza a denudare anche le Baccanti ed anche fra le pitture pompeiane sono soltanto pochissime figure decorative isolate [3] che ripetono ancora il motivo antico. — Così possiamo stabilire almeno certi limiti di tempo nei quali si usava il nostro concetto.

Ma c'è ancora un'altra Baccante velata nella stessa guisa sulla nostra cista; essa però pare riposarsi dalla danza appoggiandosi colla mano destra a quell'alto pilastro ed incrocicchiando le gambe. Il medesimo pilastro è il termine a cui tende anche la terza Menade, la quale non è velata; porta oltre il chitone anche un gran mantello, ha i capelli corti, e regge il tirso colla sinistra, mentre tien protesa la destra dietro il pilastro, muovendo verso questo con passo di danza. Così fanno pure i due Satiri che vengono l'uno da destra e l'altro da sinistra, in perfetta simmetria rivol-

[1] Cf. intorno a tutte le figure simili Helbig *Untersuch. über d. camp. Wandgm.* 316; mi basta aggiungere un esempio di grandissima analogia colla nostra figura, la Baccante sul vaso ruvese *arch. Ztg.* 1872, t. 70 che è tutta velata e che pur rivolge il capo indietro. - È peraltro da osservarsi che figure di donne col capo e viso velato fino al naso nelle pitture vasculari occorrono con maggior frequenza in istato tranquillo che non danzanti, il quale costume è stato bene spiegato per un passo di Dicearco da Stephani *Ant. du Bosphore* II 45 e *Compte r.* 1861 p. 7 (ove però senza differenza vengono citate persone tranquille e danzanti).

[2] Cf. Helbig l. c. e Heydemann *Marmorbildw. in Athen* n. 701 p. 252. - Ai rilievi si aggiunga il cratere Borghese *Annali* 1863 tav. *L*, 1, che vedemmo rimontare al quarto o terzo sec.; il concetto di una delle Ninfe è l'istesso come quello della cista; soltanto il braccio non è alzato più che orizzontalmente così come quasi in tutte le altre repliche. Colle sole estremità cambiate si vede il nostro concetto nel rilievo del puteale vaticano Gerhard *ant. Bildw.* t. 13. - Alle statuine si deve aggiungere un bellissimo bronzo a Torino che fra poco sarà reso pubblico dal sig. Heydemann.

[3] Della villa di Cicerone: *Pitt. d'Erc.* III 29.

gendo ambedue un poco il capo e apportando ambedue cose necessarie per un convito. Pare pertanto, che quel pezzo architettonico, un muro disegnato in iscorcio e decorato sulla fronte quale *anta* con un capitello ionico, debba significare l'entrata di un qualsiasi edificio o tempio, nel quale la comitiva, dopo la danza, vuol ricrearsi. Una parete viene anco accennata da quegli oggetti sospesi che si scorgono a destra del Satiro col cratere e che hanno tutta l'apparenza di una spada e di un unguentario. Meno chiaro ancora è il significato di quell'oggetto che pende dal secondo pilastro minore dietro la donna danzante (forse è un paio di scarpe? cf. *Élite céram.* II 49). Alla destra poi del Satiro o Sileno con l'otre è sospesa una lira di tartaruga, certamente più convenevole a così fatta compagnia che non la spada. Tutto lo spazio rimanente è caratterizzato come aria libera da que' due uccelli i quali servono a un tempo di riempimento. E con quest'ultimo scopo si ripetono anche sopra altre ciste senz'alcun'altra significazione (cf. p. e. le ciste Barberiniane descritte nel *Bullettino* 1866, 79, 80 e 89; un'altra del signor Aug. Castellani mentovata nel *Bull.* 1867, 133, ed altre). Gli è desso un costume antichissimo, il quale già si osserva nelle note patere di Cipro e di Palestrina (p. e. *Musée Napol.* III t. 12 o *Mon. d. I.* X 31 e 33) e che poi svanisce per riapparire in questi recenti prodotti prenestini.

Adesso ci rimangono ancora da esaminare sulla nostra cista l'un dopo l'altro, i cinque Satiri e Sileni. — Quello in mezzo fra Pane e la Baccante velata suona la doppia tibia, azione che si può dire propria di Sileno e che spesso occorre nei vasi dipinti, nei rilievi della cosidetta visita di Bacco ad Icario, ove tutta la figura di Sileno ha qualche somiglianza colla nostra, e neppure manca negli altri monumenti etruschi o latini, trovandosi sopra tre ciste prenestine (Barberiniane, cf. *Bull.* 1866, 79 n. 6; 80 n. 7; 81 n. 8) accovacciato presso alcune donne ignude in atto di suonare la doppia tibia. Anche il mantello ed i stivali sono proprî del Sileno molle. Il secondo sta a cavalcioni d'un capro tranquillamente, regge colla mano sinistra le redini e posa la destra sul collo dell'animale. Egli è calvo e coronato di ellera come il suo compagno, però ha la barba più lunga, il ventre più grosso e un po' peloso; il panneggio

poi è più corto e gli pende dalla spalla sinistra. Per riempire lo spazio è disegnato un rialzo fra le gambe del capro, e dietro di lui serve allo stesso scopo un'oca. Secondo il solito idealismo dell'arte greca qui accettato dai Latini, il Sileno è troppo piccolo in confronto del capro; ma d'altra parte se fosse più grande, mal potrebbe cavalcare così piccolo animale. Sono parecchie le persone mitologiche che talvolta cavalcano la capra e spesso si vede Mercurio [1], e non di rado anche Venere e Amore, e nel ciclo bacchico poi, col quale quest'animale stava sempre in istretta relazione, si trovano Sileni o Satiri del tipo antico e Menadi già sopra vasi a figure nere [2] e Bacco stesso sopra uno di stile severo (*Mon.* VI 67). Tuttavia il Sileno del comune tipo recente non è troppo ovvio sopra la capra e nell'arte romana egli suol servirsi a preferenza d'un animale più forte, cioè dell'asino. Sulla capra però si vede in una statua, in un rilievo e in alcune pietre incise [3].

Di contro al nostro Sileno viene ballando un giovane Satiro, che poggia la destra al fianco e stende il braccio sinistro. Al movimento delle braccia corrispondono le gambe in croce. I capelli irsuti, ed il naso camuso lo caratterizzano un Satiro della classe inferiore, benchè l'espressione del viso, che non è greca, si debba ascrivere all'artista latino. Il suo atteggiamento trova analogie anco nei vasi dipinti [4]; ma in relazione più intima pare stia con un bellissimo tipo di Satiro spesso ripetuto sopra rilievi di basi da candelabro o di vasi di marmo [5], ove il braccio sinistro proteso è però sempre coperto della nebride e il capo è più

[1] Cf. Stephani *Compte r.* 1869 p. 98.

[2] Cf. Stephani l. c. p. 70; 72.

[3] Cf. Stephani l. c. p. 67, 5 il quale oltre la statua presso Clarac 731, 1759, il rilievo lateranense (n. 116 del catalogo) e le gemme aggiunge anche la statuina della Gall. dei candelabri (Clarac 733, 1768); ma questa non offre nè capra nè Sileno, giacchè l'animale appartiene ad una specie africana ed il cavalcatore mostra il corpo (rotto in due pezzi) di una persona robustissima con pelle rannodata al petto, certamente Ercole. Quanto alla testa essa non vi appartiene affatto e pare quella di un Pane senza corna ossia d'un Satiro barbato.

[4] Cf. p. e. Inghirami *Vasi fitt.* t. 99 Satiro barbato. Meno simili sono altri, come Laborde *Vas. Lamberg* I 9. 56.

[5] P. e. la base del Campidoglio presso Righetti II 310; il cratere del *Salpion*, col quale combina un gran rilievo pompeiano a Napoli; poi Gerhard *ant. Bildw.* t. 45, ed altri.

inchinato e distinto qualche volta da lunghi capelli. Tuttavia quest'analogia non basta per affermare che la cista stia sotto l'influenza di quel concetto dei rilievi, che senza dubbio però anch'esso rimonta almeno al terzo o forse quarto secolo.

In mezzo, tra il Satiro ed il Sileno, si osserva dietro di un'ara con due gradini un erma itifallico barbato colla faccia un po' satiresca, senza dubbio Priapo, fatto semplicemente di legno, come lo solevano fare i contadini. È per altro degno d'attenzione che una cotal forma d'erma e in generale gli ermi di Priapo non si trovano nella pittura vascularia, la quale conosce soltanto ermi di Bacco e di Mercurio nella forma semplice col fusto non interrotto (cf. la dotta dissertazione del Gerhard sopra gli ermi). Pare che anche questa particolarità stia in relazione col fatto confermato altrove, che tutti gli elementi propriamente rustici non venivano introdotti nell'arte altro che dopo lo sviluppo rappresentatoci dai vasi dipinti. E quanto all'erma di Priapo, la nostra opinione viene confermata dagli scrittori antichi, fra i quali, per quel ch'io so, Teocrito (*epigr.* 4) è il primo a descriverci un tale erma. E le sue parole corrispondono in modo singolare colla forma del nostro erma, giacchè egli non solo lo chiama di legno, ma τρισκελής, parola male intesa finora e per la quale non conveniva cercare un senso inusitato e poco adattato (cf. Meineke p. 400 della terza sua ediz.), ma che spiegasi perfettamente per quei tre pezzi di legno, onde è fatto l'erma nostro: un pezzo serve di sostegno, l'altro fa con questo un angolo ottuso ed ha il capo di Priapo, il terzo costituisce il fallo enorme, di modo che benissimo potevano confrontarsi i tre pezzi colle tre gambe riunite, simbolo notissimo fra i Greci. Molto meno adattato sarebbe quell'attributo per gli ermi di Priapo, come li vediamo sopra rilievi e pitture dell'epoca romana, perchè il corpo vi è tutt'umano fino alle anche. La nostra cista ci presenta la forma più antica semplice e rustica, che senza dubbio era in uso nel secolo terzo avanti Cristo.

Veniamo ora al secondo Satiro imberbe che con passo danzante porta un gran cratere. Le sue membra sono pure disposte in croce, così che alla gamba destra corrisponde la spalla sinistra sospinta in avanti e alla gamba sinistra ritirata il braccio destro colla face. Dalla spalla manca gli scende giù la nebride, di cui si vede sul dorso la coda. Il

concetto è bellissimo e, come quasi tutti gli altri della cista, preso da un buon tipo greco. Infatti, pressochè identico lo troviamo sopra un vaso di Ruvo [1], ove si scorge il medesimo atteggiamento pittoresco della nebride e lo stesso contrasto attraente tra la parte superiore del corpo ripiegato all'indietro e le gambe atteggiate al passo [2]. Allo stesso tipo risale anche il Satiro di uno specchio (Gerhard t. 301 probabilmente di Palestrina), ma di esecuzione un po' trascurata. Il concetto appartiene dunque almanco al secolo terzo avanti Cristo, ma pare che più tardi sparisse presto, perchè nei rilievi dell'arte greco-romana non mi sovviene di averlo mai veduto; invece il concetto analogo di un Satiro barbato che porta con ambedue le mani un cratere sulle spalle, occorre non di rado (p. e. Montfaucon *Ant. expl.* II 85 = Hübner *ant. Bildw. in Madrid* n. 289).

La figura, che dall'altra parte del pilastro ionico si contrappone a questa ora considerata, regge sulle spalle un otre ripiena, è barbata e calva, è cinta di corona d'ellera al capo ed ha ai fianchi un grembiule rannodato sul di dietro; la coda non si vede, ma potrebbe essere occulta. Dai due Sileni spiegati di sopra codesta figura si distingue per la magrezza delle forme, per la mancanza degli stivali, per il grembiule onde è cinta, di guisa che è lecito dubitare, se essa appartenga alla stessa specie di esseri bacchici coi due Sileni. Quanto al concetto, specialmente nell'arte italica, ognuno si ricorda che la statua del Sileno Marsia sul Foro Romano nel concetto principale presentava molte analogie colla nostra figura. E per quel panno intorno ai fianchi [3], esso non è raro pei Satiri barbati, ove sta quasi sempre in relazione coll'occupazione loro più bassa, ma si trova per quel ch'io so soltanto nei monumenti greco-romani (p. e. nei rilievi presso Gerhard *ant. Bildw.* t. 119, 2; 112, 2. 3; Zoega *Bassir.* t. 76 e cf. Wieseler *Satyrsp.* p. 173).

[1] Heydemann *Vasen in Neapel. SA* 687. Rochette *Choix de peint.* p. 27 vig. 3.

[2] Qualche modificazione è cagionata dalla maniera un po' trasandata del pittore vasculare, al quale faceva più comodo disegnare la testa tutta di profilo e staccare il braccio destro dal corpo. - Molto più si scostano altri, p. e. Tischbein *Vas. Ham.* II 43.

[3] Debbo mentovare anche il cane che corre a d. dietro la figura in discorso, ma non pare aver altro scopo che forse di portar il nostro occhio al gruppo seguente.

Ma ora la questione è, se infatti abbiamo un diritto di distinguere questa figura come Satiro barbato da quegli altri due Sileni, se dunque insieme con Sileni riuniti possano apparire Satiri barbati, e poi se o quando nell'arte greca si trovino Sileni in pluralità, insomma vi è da esaminarsi la relazione che esisteva fra Sileno e Satiro per tutto lo sviluppo dell'arte antica e specialmente nel secolo terzo.

Non sembra dubbio che l'origine mitologica e locale dei Satiri e Sileni è ben diversa. La poesia omerica non conosce altro che i Sileni, i quali vengono menzionati nell'inno a Venere (v. 262). Dei Satiri, come servitori di Bacco, essa non ne sa nulla, e se così non fosse, li avrebbe introdotti nell'inno a Dioniso là dove racconta la lotta coi pirati, nella quale il dio è aiutato soltanto dal leone e dall'orso. Esiodo invece pare non conosca che i Satiri, che sono anche da lui messi in relazione colle Ninfe (presso Strab. X 471). Essendo tuttavia tra loro molto simili, presto i Satiri si confusero coi Sileni [1]. L'arte almeno non conosceva per essi differenza di sorta fino a tutto il secolo quinto ed aveva per ambedue un unico tipo, il quale però trasse evidentemente origine dall'idea dei Sileni: gli attributi equini, le unghie (nel tipo più antico), la coda, gli orecchi si riferiscono alla natura di quei demoni dell'acqua; ed il nome di Sileni pare sia anche stato il più comune per quegli esseri, almeno nella vecchia Attica: così l'iscrizione del vaso François li chiama Sileni, non Satiri. Mentre in questo vaso essi hanno ancora i piedi da cavallo, ricevono poi ben presto sui vasi comuni a figure nere i piedi

[1] Marsia p. e. nella tradizione originaria dell'Asia Minore certamente era Sileno (così lo chiama l'autore più antico che ne parli col nome suo, cioè Erodoto VII 73, e anche Pausania), ma nella Grecia veniva identificato con un Satiro e così si chiama già da Platone (*Symp.* p. 215 *B*; cf. Michaelis *Annali* 1858 p. 301; 307) in un passo ov'è chiaro che egli non distingue il tipo del viso di Satiro da quello dei Sileni. - Quei Sileni peraltro, con fistula o flauti, mentovati ivi da Platone come armadi degli scultori per le immagini degli iddii, io non me li posso immaginar meglio che mediante quelle figure di Sileni sedenti del tipo antico sul lampadario di Cortona (*Mon.* III 42; simili altrove). Certamente, secondo le parole di Platone, non erano ermi senza mani, ed è una diversa specie di armadi quella che descrive il Maximus nel passo citato dallo Jahn (*Sympos.* p. 112 sec. ed.).

umani [1], ma nondimeno si chiamavano Sileni, come ce lo prova una tazza a figure nere da Egina con iscrizione (Gerhard *auserl. Vas.* t. 238; cf. *Bull.* 1880, 129). Importante sotto quest' aspetto è anche il Marsia di Mirone; essendo originariamente Sileno egli veniva rappresentato in quel tipo antico che vale tanto pei Satiri quanto pei Sileni, ma che nei tempi più recenti era proprio soltanto ai Satiri barbati. Una volta creato questo tipo di Marsia si conservò per tutta l'arte antica con leggiere modificazioni fino ai sarcofaghi romani più bassi; ed è forse in conseguenza di ciò che gli scrittori, dal quarto secolo av. Cristo in poi, lo chiamano quasi sempre Satiro. Soli alcuni vasi dipinti della bassa Italia e dello stile più libero fanno alcuni tentativi per caratterizzarlo quale Sileno del tipo recente [2].

Ma quando apparisce quest' ultimo? — Due vasi con iscrizioni sono a provarci, che nella prima metà del quarto secolo non si era ancor fissato un tipo speciale di Sileno. L'uno proviene dall'Attica stessa e mostra, in un ricco tiaso bacchico, un Satiro barbato del comune tipo antico, che con ambedue le mani si alza da terra; l'iscrizione lo chiama Σιλενος; lo stile è assai libero [3], ma la forma delle lettere, anteriore ad Euclide, vieta di ritenerlo molto posteriore all'anno 400 a. Cr. L'altro vaso, di pittura più recente, appartiene alla collezione Jatta a Ruvo (catalogo n. 1093);

[1] Tuttavolta nell'arte etrusca si conservava più a lungo l'antico tipo equino.

[2] Gli son dati gli stivali nei vasi *Élite cér.* II 64. 67. 74 e *Revue arch.* II 42 (?), gli orecchi da porco (intorno cui v. più sotto) nel vaso *Élite* II 72. In due altri egli ha tutta l'apparenza del Papposileno (ma tiene ancor la coda) *Élite* II 69 e *Arch. Ztg.* 1869 t. 17. - Forse con questo fatto devesi mettere in relazione un altro, cioè che il Marsia nazionale degli Itali e specialmente de' Latini, quello che non aveva da fare con Apolline ma che si venerava sul foro tanto a Roma quanto nei municipi, aveva (secondo le monete ed i due gran rilievi del Foro Romano) il tipo di Sileno distinto per la grassezza, aveva gli stivali e portava l'otre, però come sui vasi, ancora aveva la coda: probabilmente questo tipo s'è fissato frai Latini nel medesimo tempo (il sec. terzo) quando l' arte dell'Italia meridionale trasferiva la special caratteristica di Sileno al Satiro Marsia.

[3] Sgraziatamente il Dumont (nella *gaz. des beaux arts*) *vases peints de la Grèce pr.* p. 9 non ha pubblicato che un frammento del vaso importantissimo. Una descrizione completa vedi nei *Göttinger gel. Nachrichten* 1874 p. 11.

ciascuna figura del ricco tiaso rappresentatovi ha la propria iscrizione, ma quel Satiro barbato col nome Σιληνος, che sta suonando la doppia tibia, non si distingue affatto dagli altri Satiri barbati d' intorno [1]. — Non meno interessante è la rappresentanza di un vaso chiusino dello stile bello, in cui il Sileno (e giusta il mito non è uno della specie, ma *il* Sileno) venendo condotto prigioniero dinanzi a Mida, ha ancora quell'antico tipo, toltine gli orecchi ripiegati in giù, a guisa di quelli del porco (*Annali* 1844 tav. d'agg. *H*). Simili tentativi di fissare una nuova caratteristica si trovano anche in altri vasi dello stile bello. Importante è per questo riguardo un vaso siciliano ora a Palermo (*Mon.* IV 10), ove Sileno prigioniero è distinto dai Satiri barbati soltanto per la mancanza della coda; sullo stesso vaso però alcuni altri segni caratteristici del nuovo tipo sono impartiti ad altri Satiri barbati, dei quali uno p. e. ha le scarpe e due altri gli orecchi da porco [2]. Man mano però il nuovo tipo, che qui è fluttuante ancora, si fissa [3], per distinguere dalla schiera degli altri un solo Sileno, che più non apparisce in pluralità; anzi di solito sui vasi dipinti egli non viene congiunto più con Satiri barbati ma soltanto con quegli imberbi [4] e mostra di stare così in istretta relazione con quello sviluppo che toglieva la barba ai Satiri comuni. Ed infatti il nuovo tipo di Sileno sta nella medesima relazione coll'antico tipo dei Satiri barbati come i Satiri giovanili: sono ambedue derivati da lui e non

[1] Secondo la gentile comunicazione del sig. prof. Heydemann fatta davanti l'originale.

[2] Uno inoltre è tutto calvo, se pur i capelli e la barba non sono invece svaniti.

[3] Mentre il vaso pugliese nel *Compte-rendu* dello Stephani 1863 t. 5, 8 non gli dà che gli stivali e gli orecchi da porco, altri gli danno anche la grassezza del ventre e spesso il mantello; ma la coda generalmente vien mantenuta ancora nei vasi.

[4] Sul vaso di Pietroburgo n. 851 uno dei due Satiri barbati ha i capelli bianchi senza avere però il tipo speciale di Sileno. - Satiri imberbi con Sileno p. e. *Bull. Nap. n. s.* IV 3; V 13, altri. - Più spesso si trovano Satiri imberbi insieme coll'antico tipo dei Sileni o Satiri barbati (che venivano poi rimpiazzati da quel nuovo Sileno solo): così già sul monumento di Lisicrate e sui vasi p. e. Millingen *Coll. div.* 1. 2; Tischbein *Vas. Ham.* II 51. III 15. I 51; Gerhard *apul. Vasenb.* t. 4. 2; Stephani *Compte r.* 1873 t. 6 etc. (nell'ultimo vaso il Satiro imberbe non ha coda, ciò che accade anche altrove nei Satiri più nobili, p. e. *Bull. Nap. n. s.* V 13).

appariscono che nello stile sciolto dopo alcuni tentativi nello stile bello[1], e tuttavia sopra ambedue nella pittura vascularia anche del secolo terzo predomina quel tipo antico.

Non dobbiamo tralasciar un'altra maniera di distinguere il Sileno solo relativamente più frequente nei vasi, ed è il Papposileno tutto coperto di pelo. Non era questo un tipo tutto nuovo, dappoichè già nei vasi a figure nere Satiri pelosi occorrono tal fiata, ma frammischiati agli altri senz'alcuna distinzione[1]. Indi si perdono nei vasi dello stile severo e ritornano, in tutt'altro modo, e non con pelo naturale ma con un rivestimento siffatto e per lo più con stivali, nei vasi di stile libero, dove il Papposileno è una persona ben distinta dalla schiera degli altri Satiri. Non v'ha dubbio che questo nuovo sviluppo sia cagionato dal dramma satiresco, nel quale un Sileno figurava come padre e soprastante del coro dei Satiri, e questo Sileno nel vaso notissimo *Mon.* III 31 ha quel rivestimento peloso e probabilmente l'avrà avuto anche il Sileno del Ciclope euripideo[3]. Se aggiungiamo all'influenza del dramma il comparire dei Satiri imberbi, avremo le due ragioni che facevano nascere nell'arte del secolo quarto il tipo di un Sileno padre dei Satiri[4]. Infatti anche Papposileno ormai non si trova più in pluralità[5], ed è per-

[1] Quanto ai Satiri giovanili accenno a quelli che non si distinguono dall'antico tipo che per la mancanza della barba e ritengono perciò anche la calvizie. Cf. gli esempî raccolti dal Gerhard *Hyperb. Stud.* II 115, 96, ai quali s'aggiungano *Mus. Greg.* II 18, 2; O. Jahn *Vasenb.* t. II e parecchi altri, specialmente alcuni crateri di S. Agata dei Goti a Napoli.

[2] Cf. i vasi di Monaco n. 685; Pietroburgo n. 216; *Mon.* X 8 (ov'hanno anche le unghie). Senza compagni in un vaso di Monaco (n. 601) e in uno del sig. Aug. Castellani, ove sta in agguato per una donna. Cf. anche il graffito arcaico Gerhard *ant. Bildw.* 56, 2. 3.

[3] Cf. Wieseler *Satyrspiel* p. 29.

[4] Questa senza dubbio era l'idea principale del Papposileno e quanto al suo vestimento il ch. Wieseler (l. c. p. 133) avrà ragione, se egli lo riguarda non tanto come animalesco ma come segno della mollizie; ma se egli perciò vuol riferire il passo di Polluce soltanto alla maschera del viso, non posso acconsentire, parendomi molto più probabile che Polluce stesso, dietro la descrizione del suo autore, abbia preso quel vestimento in segno di una natura più animalesca.

[5] Cf. Wieseler l. c. p. 29. - Soltanto il vaso presso Passeri t. 263 = Millin *Vas. peints* I 20 (esso esiste ora a Leyden, cf. Janssen *Monum. van het mus. van Oudheden te Leyden* p. 175 n. 1814) offre

sona che sta tutta da sè. Egli è curatore di Bacco fanciullo già nel bellissimo vaso di stile proprio attico nel Museo Gregoriano (vol. II t. 26, proviene da Vulci) e porta il suo allievo sulle spalle nella nota statua d'Atene (Kekulé *Bildw. im Theseion* p. 16; cf. Friederichs *Baust.* n. 621), ove il suo rapporto col teatro riesce anche più chiaro per ciò che Bacco qual dio del dramma tiene in mano una gran maschera scenica. Quanto al tipo del viso assai espressivo, si scorge il medesimo nel Papposileno del teatro di Dioniso a Atene (*Mon.* IX 16) che serve di sostegno architettonico e che appartiene probabilmente (cf. *Annali* 1870, 99) al tempo stesso di quell'altro, cioè al quarto secolo. Una replica esatta di lavoro romano è stata trovata recentemente sull'Esquilino (*Bull. munic.* 1875 t. 14); essa è soltanto cambiata in decorazione di fontana sopportando l'otre traforata. Una particolarità che si osserva molto bene nell'originale (non visibile nella pubblicazione citata) sono gli orecchi pendenti e grassi simili a quelli del porco, ancor essi pelosi. Secondo ciò che mi vien comunicato da Atene, lo stesso si scorge dall'osservatore attento anche nell'originale d'Atene [1]. Questi tre monumenti statuarî ci porgono la migliore idea del tipo attico di Sileno nel quarto secolo, il quale quanto all'espressione del viso differisce di molto da quello noto da parecchie statue romane (p. e. *Mus. Chiaram.* I 40, 41; *Pio-Cl.* I 45), ma dall'altra parte corrisponde perfettamente colla faccia di Socrate, che ai suoi tempi veniva confrontato con Sileno. Però non è qui il luogo di comparare più a lungo i tipi artistici, chè richiederebbesi un lavoro speciale, nel quale si dovrebbe assegnar p. e. anche il giusto suo posto alla celebre statua, conservata in parecchie repliche, di Sileno portante Bacco fanciullo sulle braccia, ov' egli ha piuttosto le forme svelte e robuste dell'antico tipo dei Satiri barbati anzichè quelle del vero Sileno [2].

due Papposileni; ma possono riguardarsi piuttosto per la ripetizione di una sola persona anzichè per due persone diverse.

[1] Anche nella sopracitata statua del Teseo di Atene io poteva osservar questa forma dell'orecchie in un gesso esistente a Roma.

[2] Egli ha anche la coda (almeno nell'esemplare vaticano) e forma evidentemente un passaggio fra l'antico ed il nuovo tipo di Sileno, nato con probabilità quando quest'ultimo non era ancora ben fissato generalmente. — Dall'altro canto pare che quel posteriore tipo

Avendo ormai accennato, come nel secolo quarto quasi contemporaneamente si sviluppava il tipo prediletto d'Atene, il Sileno padre e Papposileno col rivestimento scenico, e quell'altro tipo che si distingue fuor dell'età specialmente per la grassezza e mollizie e che nei secoli posteriori divenne il più comune [1], desidero rilevar di nuovo soltanto quella toccata particolarità degli orecchî da porco, i quali appartengono ai segni caratteristici di ambedue le forme, con cui si staccava il Sileno solo dall'indistinta schiera antica. Non sono rari nei vasi dipinti di stile libero [2]. Ma ciò che vieppiù ci interessa si è che i monumenti etruschi del terzo secolo li danno al loro Sileno quasi sempre, quando pur non vengono tralasciati del tutto come nella nostra cista. La cista Ficoroni invece già offre ben espressi quegli orecchî e la seguono le altre ciste e gli specchî (tutti per quanto io sappia d'origine prenestina) [3]. E pare infatti che nell'antico Lazio la relazione del Sileno col porco abbia avuto una speciale popolarità, nè per nulla una moneta di Signia congiunge la testa di Sileno col capo e le gambe

di Sileno nelle sopramentovate statue romane, sia derivato dal viso di questo anzichè dal Papposileno attico; ma non posso dilungarmi sopra queste cose, interessantissime peraltro.

[1] La relazione più precisa di queste due forme di Sileno sarebbe ancora a fissarsi: basti adesso d'osservare che non appariscono sui vasi l'una accanto all'altra.

[2] Sono sempre intesi quegli orecchî grassi e ripiegati ingiù. Nel vaso sopra discusso *Mon.* IV 16 non appartengono ancora a un Sileno solo, come poi sempre; p. e. *Élite* II 72; *Arch. Ztg.* 1855 t. 83; *Bull. Nap. n. s.* IV 3; *Compte rendu* 1863 t. 5, 3. Tischbein II 37 (Papposileno simile sopra un vaso policromo del sig. Simmaco Doria a S. Maria di Capua), molti altri non pubblicati, p. e. Napoli n. 1759, ove la descrizione dell'Heydemann erroneamente menziona un Satiro barbato, mentre è Sileno calvo, con alti stivali e cogli orecchî in discorso; singolare è il modo come è avviluppato. - Lo Stephani *CR.* 1863 p. 229 menzionando alcuni esempî annovera anche il vaso di stile legato Luynes *Descr.* t. 30 che non vi appartiene affatto, i Satiri barbati dell'antico tipo stendendo avanti pieni di cupidigia i soliti orecchî equini.

[3] Cf. il coperchio della cista *Mon.* IX 22 coll'iscrizione *Ebrios;* lo specchio ib. t. 24, 5; ib. t. 29 il Sileno coll'iscrizione di Marsia; uno specchio del sig. Aug. Castellani, ove Sileno alzando una corona e tenendo un caduceo (!) sta presso una donna e un altare; anche Gerhard *etr. Spieg.* t. 291*A*. - Gli orecchî non sono poi bene espressi nella cista *Mon.* VI 40 (ove nel disegno paiono umani) e in tre altre Barberiniane descritte nel *Bull.* 1866, p. 79. 80. 81.

di un cinghiale (Poole *catal. of gr. coins. Italy* p. 44). — Del resto anche non pochi monumenti dell'arte greco-romana, che tutti paiono risalire ad originali incirca del terzo secolo, ritengono quella stessa forma degli orecchi, e notissimo è infatti il busto vaticano [1] che in modo ammirabile trasforma tutto il viso di Sileno secondo la natura del porco. Aggiungi assai esempî finora non osservati, come fralle pitture pompeiane almeno un esempio certo si scorge nel grande e bello quadro descritto dall'Helbig n. 1239; e fralle statue parecchî altri, come una statuetta della Galleria dei candelabri (n. 256; inesattamente pubblicata da Visconti *P. Cl.* VII 3) di mediocre lavoro, la quale per il viso risale a quel tipo proprio attico, che si risente puranco benchè più modificato nella statuetta pompeiana di fontana (Mus. di Napoli) che tiene un gran corno sul ginocchio. Ivi la statuetta di bronzo, ove Sileno cavalca sopra l' otre, ha i medesimi orecchî. Ma fra i piccoli bronzi merita special menzione una bellissima figurina del museo Kircheriano ritraente Sileno chinato sopra i ginocchî posti esattamente l'uno accanto l'altro, e in atto di alzare le braccia per ricevere un carico: la testa fornita degli orecchî in discorso, come tutto il corpo, risente una moderata severità di stile conformemente allo scopo suo tettonico. Frai rilievi mentovo quel bello del Vaticano pubblicato inesattamente [2] dal Visconti *P. Cl.* IV 28 ove occorrono gli stessi orecchî. I quali infine non sono rari in maschere decorative, come si vedono nella grande maschera di marmo nel Laterano (catal. n. 377), in un' altra simile nel museo Kircheriano, in due altre nella villa Albani, poi in quella che tiene il ragazzo nella statua capitolina (Righetti I, 90) e qualche volta anche ai manichi dei vasi di bronzo (p. e Napoli picc. br. n. 7749).

[1] Visconti *Pio-Cl.* V 9. 1; la forma di busto è l'originaria.

[2] Gli orecchi sono disegnati come umani, donde l'errore del Gerhard *Hyperb. Stud.* II 112, 84. - Orecchî umani peraltro non possono negarsi neanco nei Satiri giovani dell'arte statuaria, ed in primo luogo debbo mentovare una statua del museo Torlonia a Roma (n. 15 del catalogo ancora fuor di commercio), ove un cattivo corpo porta la bella testa (che non gli appartiene) di un Satiretto molto giovane, coronato di pine e con orecchî umani. Anche due teste del piccolo museo sul Palatino, esse pure coronate di pine, non possono essere che Satiri giovani a malgrado degli orecchî.

Or ci resta di vedere in che relazione stia il tipo speciale di Sileno, sviluppato come sappiamo soltanto nel secolo quarto, cogli altri Sileni o Satiri barbati. — Sul vaso del dramma satiresco (*Mon.* III 31) vediamo Papposileno colla barba bianca, ch'è la propria sua maschera, accanto al coro dei Satiri barbati tutti quanti; tuttavia negli altri vasi dipinti, come osservammo già sopra, non viene congiunto con Satiri barbati ma spesso con giovani, e lo stesso accade nei monumenti etruschi o piuttosto latini, ove Sileno ha però la sua special significazione di dio delle acque e delle fontane [1] e non trovasi quasi mai riunito con Dioniso. La nostra cista pertanto introducendolo nel tiaso bacchico anche in questo punto s'avvicina più ad originali greci. Quanto poi ai Satiri barbati, così come sono usati anche nella pittura vasculare più recente accanto ai Satiri giovani, non cessano di comparire neppure nei monumenti etruschi del terzo secolo [2].

Tutt'altro avviene, se ci rivolgiamo alle pitture parietali di Pompei ed Ercolano, giacchè qui è sparito quasi interamente il Satiro barbato — nel catalogo dello Helbig si trova soltanto due volte e anco come figura isolata: n. 435 e 440 — ed il tiaso consta dei soli Satiri giovani intorno al vecchio loro maestro Sileno. La forma antica di quest'ultimo, la forma del dramma satiresco, cioè il Papposileno tuttavia qui è sparito anche lui, e negli altri monumenti greco-romani è almeno divenuto rarissimo. Più

[1] E quest'è la sua significazione nelle ciste sopracitate per gli orecchi, e inoltre in quella *Annali* 1868, 414 n. 71. - È poi a rammentarsi che anche il Papposileno del teatro di Bacco ad Atene è stato cambiato dai Romani in un largitore d'acqua.

[2] Cf. le ciste seguenti: *Annali* 1866, 159, 3 (Gerhard *etr. Spieg.* t. 6), ove il Satiro rimpiazza il tibicine negli esercizi ginnastici, ciò che non si troverebbe facilmente in monumenti greci; *Mon.* VI. VII 54; *Mus. borb.* XIV 40 al coperchio; *Bull.* 1870, 101; *Mon.* VI. VII 61-64 piede di cista. Cf. anche gli specchi di stile libero presso Gerhard t. 106; 315 (quello a t. 309 mi pare falso). - Nei vasi dipinti di fabbrica etrusca di stile recente però i Satiri barbati sono più comuni degli imberbi (ve'ne sono parecchi non pubblicati nel Museo Gregoriano ed altrove); anche uno dei rari vasi dipinti finora usciti dal suolo di Palestrina, ch'è una piccola cista della solita forma con coperchio, ma senza piedi (alta 0,14; è nel possesso del sig. Aug. Castellani), offre la testa di un Satiro barbato di fronte ad una testa muliebre bianca, più volte ripetuta.

di frequente s'incontrano dei Satiri barbati in parecchi monumenti dell'arte greco-romana che rimontano, con molta probabilità, ad originali dell'epoca dei diadochi e riempono così la lacuna fra i vasi dipinti e quelle pitture parietali, dimostrando che anche l'arte alessandrina usava ancora l'antico tipo dei Satiri o Sileni, limitandosi a dargli un'apparenza più nobile, un naso più retto, la capigliatura ricca, e ben distinguendolo dal vero Sileno, al quale adesso non di rado vedesi opposto nella stessa rappresentanza. I monumenti a cui alludo, sono specialmente rilievi di vasi marmorei o di basi, nei quali suol predominare l'influenza dell'arte del quarto e terzo secolo [1]. Molto più raro è riscontrarlo sopra sarcofaghi [2]. — Quanto poi all'arte statuaria, l'invenzione del gruppo di un Satiro barbato che

[1] Si confrontino per ciò le basi di Venezia presso Zannetti II 35; un'altra molto bella dall'Esquilino (descritta inesattamente nel *Bull. munic.* 1874, 252, 7), ove il Satiro barbato danzante verso d. e rivolgente il capo tiene nella sin. abbassata il tirso e nella d. la patera come pare a modo dei giuocatori del cottabo. Composizioni più grandi sono: Hübner *ant. Bildw. in Madrid* n. 289; il cratere bacchico del Museo capitolino (tom. IV t. 58), il cratere coll'insania di Licurgo (*Mon.* IX 45), e quello che adorna il noto fregio del foro Traiano (Mus. lateran. catal. n. 59); poi nello stesso Museo lateranense n. 324 il rilievo di una colonna, ove il Satiro si distingue chiaramente dal Sileno ed ha pure i capelli irsuti; delle grandi corna caprine mentovate dal catalogo io non poteva vedere nemmanco la traccia. - Non di rado il tipo barbato è frammisto ai Satiri vendemmianti: così sulla bellissima base ov'è pur ancora Papposileno, *Mus. Borb.* II 11; sul cratere presso Piranesi *vasi* II 58. 59 ed il cratere vaticano *Beschr. Roms* II 2, 277, 24. - Non è raro il nostro tipo infine neppure in rilievi di terracotta (p. e. Campana *opere* t. 51).

[2] Il bellissimo sarcofago, prov. da Napoli, nel Vaticano (*Mus. Pio-Cl.* IV 21) d'invenzione stupenda ce n'offre due cinti di grembiali di pelle, nonchè un Sileno contraddistinto agli stivali ed al mantello (le restaurazioni non sono di rilevanza). Sul ricco coperchio del sarcofago lateranense n. 373 (riprodotto ma inesattamente nel punto seguente nei *Mon.* VI. VII 80, 2) il Sileno non è che uno solo come sempre, e la figura a sin. per la sua magrezza, per gli abbondanti capelli e per la pelle che ha intorno alle coscie, mostra d'appartenere al tipo dei Satiri barbati. - In un sarcofago di Londra (*Anc. Marbl.* X 39) di due Sileni uno è moderno. Un Satiro barbato sopra il sarcofago ib. t. 37. Per le molte ristaurazioni in gesso non si può addurre per certo il sarcofago Mattei (*mon. Matth.* III 3, 1) citato dal Gerhard *Hyperb. Stud.* II 118. — Piccole barbaccie di maniera proprio barbara portano i Satiri di un sarcofago napoletano assai tardo (Gerhard *Neap. ant. Bildw.* n. 452).

ha attaccato libidinosamente un Ermafrodito che ne lo respinge, non può essere anteriore al secolo terzo a. Cr. Di questo gruppo esiste un esemplare a Berlino, un altro è presso Clarac 671, 1736, ma ambedue hanno moderna la testa del Satiro. Però a Roma nel museo Torlonia si trovano due repliche, delle quali una conserva anche la testa del Satiro barbato, coronata di pino e con un'espressione selvaggia, siccome tutto il corpo è robusto [1]. Il celebre Satiro della villa Borghese che suona le tibie anche lui difficilmente sarà anteriore ad Alessandro Magno. — Appartengono qui anche alcuni noti bronzi [2] e principalmente il famoso Fauno di Pompei (*Denkm. a. Kunst.* II 530), il quale non è che un Satiro barbato; perchè non v'ha dubbio, che tal fiata si aggiungevano (ma certamente non prima del terzo secolo) delle corna anche ai Satiri barbati come a quegli imberbi [3].

Alla fine di questa rivista non voglio tralasciar una doppia testa interessantissima del museo Chiaramonti (vol. III t. 91), che da una parte offre il solito Sileno dell'arte greco-romana, e dall'altra il miglior esempio del tipo arcaico di Sileno, che ancora non si distingueva dalla schiera dei Sileni o Satiri barbati. Il contrasto è riuscito in modo stupendo e si può indagare fino agli ultimi dettagli [4]. L'intenzione dell'artista di certo non era se non che di rappresentare la stessa persona sotto forme diverse, e così questo prezioso monumento è a provarci di

[1] N. 155 del catalogo; la replica è n. 149. - Del resto si confronti il gran rilievo del *Mus. borb.* V 53, ove il Satiro inoltre ha due piccole corna.

[2] Cf. *Bronzi d'Erc.* II p. 157 e Clarac 716*C*, 1715*D*. Una piccola barba l'ha pure il Satiro ebbro nei *Br. d'Erc.* II p. 161; egli inoltre è cornuto, ciò che non si vede nei disegni; una replica della testa di questa statua, anch'essa cornuta ed eseguita in marmo, esiste nel museo Torlonia (il catalogo n. 109 la chiama Marsia).

[3] Oltre i monumenti mentovati già disopra si trovano delle corna grandi in un Satiro barbato del sarcofago negli *ancient marbl.* X 39 e più piccole non sono rare in maschere decorative di Satiro barbato. Noto in quest'occasione che nell'arte decorativa le maschere di Satiro barbato sempre restavano in uso (cf. p. e. Schöne *griech. Rel.* t. 5. 6. Piranesi *vasi* I 1 sg. 49 sg.) e non di rado, p. e. ai manichi dei vasi di bronzo da Pompei, ritengono il tipo arcaico.

[4] Nel Sileno del tipo arcaico si può osservare la fronte bassa, i capelli irsuti, gli occhi grandi, ma non molto infossati, il naso molto breve e camuso, la bocca sporgente e severa, la barba ed i

bel nuovo che nei tempi dello stile severo e legato non v'era altro tipo di Sileno che quello comune a tutto il coro bacchico.

Stabilito per tal modo lo sviluppo dei tipi nell'arte e specialmente la nascita del tipo di Sileno come persona che si distacca dalla schiera barbata dei Satiri o Sileni, siamo in grado di renderci conto dei varî termini relativi a questi tipi che vengono adoperati dagli antichi scrittori contemporanei a cotale sviluppo; giacchè per non ritornar all'antica confusione (cf. Wieseler *Satyrsp*, p. 198) si deve separare sempre i diversi tempi degli scrittori.

Il primo che rammenti Sileno qual persona isolata, sembra essere Pindaro [1], e lo fa in un tempo quando l'arte non aveva ancora sviluppato un tipo speciale. Ma è al dramma satiresco che con ogni probabilità si deve la distinta contrapposizione di un Sileno alla schiera degli altri; quella relazione di Sileno come più attempato (Eur. *Cycl.* 10.) dei Satiri e come padre loro, che troviamo già completa presso Euripide, forse non esisteva molto prima di lui, perchè Eschilo e Sofocle [2] a quel che pare non facevano ancora quella distinzione. L'arte d'allora almeno non conosceva che un solo tipo per tutti e due, ed a questo tipo era comune per lo più il nome di Sileni, ciò che vien dimostrato dalle iscrizioni dei vasi menzionati sopra. La cosa è importante a sapersi, perchè, quantunque il dramma satiresco avesse in seguito sviluppato quella terminologia conservataci da Polluce (IV 142), la quale

capelli trattati come una massa coerente, coi dettagli quasi graffiti, la carne magra coll'ossatura marcata ecc. e tutto il contrario nel tipo recente dall' altra parte. La conservazione è ottima e la stessa base antica mostra che non era doppia erma; sono due maschere di decorazione, come le vediamo tante volte fra l'architettura nelle pitture pompeiane.

[1] Nel frammento presso Paus. III 25, 2 Sileno è già il curatore di Bacco, nell'altro frammento (schol. Aristoph. *nub.* 223) Sileno parla come sprezzatore savio della vita umana ad Olimpo - riunione quest'ultima, la quale pare accenni a Marsia, così che Erodoto non sarebbe pel medesimo il più antico testimonio (un'altra allusione al mito di Marsia più antica di Erodoto ha riconosciuta lo Stephani *C. R.* 1862 p. 84 presso Solone).

[2] Schol. Theocr. 4, 62 (Aesch. fr. 86. Hermann). - Euripide invece nelle *Βάκχαι*, benchè avesse avuto frequente l'occasione, non mentova che i *μαινόμενοι Σάτυροι* (v. 130).

chiama Satiri tutti, anche gli attempati, e non concede che un solo Sileno, padre di quelli, il Papposileno, pure gli scrittori del quarto secolo parlano tuttavia di Sileni in plurale, evidentemente nell'antico senso, cioè per quel tipo comune barbato, che predominava anche nella più recente pittura vasculare. Senofonte parla come se vi fossero molti Sileni nel dramma satiresco (*conv.* 4, 19 πάντων Σειληνῶν τῶν ἐν τοῖς σατυρικοῖς αἴσχιστος ἂν εἴην)[1] e pensa senza dubbio ad un coro barbato simile a quello nel vaso *Mon.* III 31. — Quanto a Platone egli annovera i Sileni accanto ai Satiri, ai Pani ed alle Ninfe (*Leges* 12, 18, p. 815 *C*) e parla del σατυρικὸν δρᾶμα καὶ σιληνικόν (*Conv.* p. 222 *D*) prendendo evidentemente questa significazione dal coro, nel quale riconosceva dunque anch'egli dei Sileni, e non deve far nessuna specie che la commedia attica antica e almeno Eupolis dicesse Sileni, dove scrittori più recenti avrebbero detto Satiri (Phot. *lex.* p. 511 = Meineke *Poet. com.* II 575 Σιληνοί οἱ Σάτυροι Εὔπολις; cf. Esich. Σιληνοί Σάτυροι). Ancora ai tempi d'Alessandro Magno si parlava di Sileni nell'antico senso invece di Satiri e nel discorso di Agide ad Alessandro Plutarco (*de adul. et am.* 18 = *op. mor.* ed. Dübner I 72, 39) dice che, siccome tutti i figli di Giove hanno piacere a κόλαξιν ἀνθρώποις καὶ καταγελάσταις, così anche Bacco Σειληνοῖς ἐτέρπετο. Anzi lo stesso Nicandro (*Alexiph.* 30) descrivendoci i seguaci di Bacco vendemmianti che bevono il vin nuovo, li chiama Sileni[2] e dà a loro l'attributo di Διωνύσοιο τιθηνοί, mostrando così che egli immaginavaseli piuttosto attempati. — Nulla c'impedisce di intendere in tutti questi Sileni quell'antico tipo barbato che anche dalle iscrizioni dei vasi dipinti vien chiamato Sileno e che, anche dopo l'origine di un

[1] Ib. 5, 7 egli fa menzione pure dei Sileni come figli delle Ναΐδες. - Che poi i figli di Sileno, che nel dramma satiresco erano i Satiri, potessero chiamarsi anch'essi Sileni, almeno nella tradizione locale, ce lo prova un passo di Diodoro Siculo III 72 tratto da qualche autore più antico.

[2] Ovidio invece, benchè imitatore dei poeti alessandrini, non conosce più Sileni, ma si trova in pien accordo coi monumenti romani, distinguendo dai Satiri l'unico Sileno vegliardo cavalcante sull'asino (cf. *Fast.* I 399 sg. III 745. VI 324 sg.). Così lo fa pure Vergilio descrivendo (*Ecl.* 6) il Sileno legato da due Satiri giovanili.

tipo speciale pel Sileno padre, si conservò ed era molto in uso ancora nel terzo sec. a. Cr. Il tipo imberbe per contrario, formato non prima del secolo quarto, mancando d'una più antica denominazione, si chiamava dappertutto col nome preciso fissato dal teatro, cioè con quello di Satiro. Ed ecco che così anche le spiegazioni dei dotti e degli antiquari posteriori, e quella stessa di Pausania che sarà stata la più comune, si capiscono perfettamente [1]. Nè in verità avean torto quegli altri, i quali, accorgendosi che Sileni in pluralità erano usati soltanto dagli scrittori relativamente più antichi [2], credevano che Sileni in generale fosse l'antico nome dei Satiri [3].

Oltre di questi ci rimangono ancora alcuni passi riguardanti i Sileni pluralizzati che crediamo di dover separare dagli altri. Ed in primo luogo cito la pompa di Tolomeo Filadelfo descritta da Calisseno il Rodio autore contemporaneo, nella quale si vedevano non soltanto moltissimi Satiri, ma altresì parecchi Sileni, distinti questi ultimi all'abito più completo per aver essi le clamidi (Athen. V p. 197 e 198 *a*) e gli stivali (p. 198 *a*); ma con *φοινικίδας* indosso appariscono una volta anche i Satiri (p. 198 *b*), i quali (p. 197 *f.*) avendo dipinto il corpo erano nudi. Il Sileno isolato si trova una sol volta quale intendente dei Satiri che pigiano le uve (p. 199 *a*). Altro cenno distintivo non c'è; quindi noi dobbiamo supporre che i Satiri fossero imberbi e che coi Sileni giusta l'uso ancora valevole nel terzo secolo s'abbia voluto indicare quell'antico tipo dei Satiri barbati; i quali anche nel dramma satiresco potevano portare un vestimento più completo di quello dei Satiri dell'arte, come ci prova Poll. IV 118; il *χορταῖος χιτὼν δασύς, ὃν οἱ Σειληνοὶ φοροῦσιν* non può essere infatti, secondo ciò che ha provato il Wieseler (*Satyrsp.* p. 92

[1] Pausania I 23, 5 dice che quelli tra i Satiri che son maggiori di età si chiamano Sileni. Cf. *Etym. Magn.* Σειληνοὶ λέγονται οἱ γέροντες τῶν Σατύρων.

[2] Nonno raccogliendo nei suoi Dionisiaca tutti gli esseri bacchici di tutta la letteratura antica, naturalmente accanto di Sileno si serve anche dei Sileni i quali anch'essi sono γέροντες: 44, 25. però essendo di epoca così tarda non ha nessun valore per le nostre ricerche.

[3] V. lo scoliasta a Nicand. *Alexiph.* 30; vi spettano anche le sopracitate glosse di Fozio ed Esichio.

sg. 138 sg.), il costume del Papposileno che inoltre non veniva mai pluralizzato, bensì quello di quei Sileni, le cui maschere dallo stesso Polluce (IV 142) vengono più esattamente designate siccome proprie dei Satiri barbati (cf. Wieseler l. c. 35) [1]. Arrogi che quel medesimo grosso chitone viene anche attribuito ai cori di danzatori vestiti da Sileni nella pompa che si faceva a Roma nei *ludi maximi*. È importante che le notizie che Dionigi *ant. Rom.* VII 72 p. 1491) ci dà intorno questo proposito furono prese da Q. Fabio Pittore (cf. l. c. p. 1483). Quantunque ora sia probabile, che già fin dai primi tempi in quell'occasione figurassero dei danzatori travestiti (cf. Mommsen *röm. Gesch* I[5], 224), pur è certo che quest' identificazione coi Sileni e Satiri non poteva essere d'assai anteriore a Fabio, perchè pensando allo sviluppo dell'arte non possiamo ammettere nel Lazio prima del secolo terzo dei Satiri distinti da Sileni, cioè Satiri imberbi; ma all'anzidetto secolo quadra ancora molto bene la pluralità dei Sileni opposti a Satiri, conformemente alla pompa di Tolomeo. — Quello che v'ha di comune in tutti questi passi [2] si è che abbiamo sempre a che fare non colle stesse persone mitologiche, ma con uomini che si son travestiti per il ballo o per qualche festività, e che i Sileni, opposti ai Satiri evidentemente siccome i più attempati, portano un vestimento tutto particolare. Io però non conosco nessun monumento d'arte che mostri una pluralità di Sileni ovvero Satiri barbati con quegli abiti indosso; la cagion è sola questa che la tradizione dell'arte è per fermo indipendente dalle condizioni reali di quei travestimenti; insomma non è entrata nell'arte quella forma descritta nei passi sullodati.

Ritornando adesso alla nostra cista, non possiamo giustificar la pluralità dei Sileni d'essa da nessuno dei passi ora considerati e molto meno ancora dall'arte stessa. Giacchè il tipo speciale del vero Sileno, creato nel secolo quarto, non è stato mai pluralizzato, per quanto io sappia, nell'arte greca o romana, e dobbiamo supporre per necessità, che

[1] Eliano *var. hist.* III 40 avrà tratta la sua notizia intorno i Sileni ed il loro vestimento (ἀμφίμαλλοι χιτῶνες) da una fonte simile, che trattava del teatro o da altri travestimenti.

[2] S'aggiunga anche Poll. IV 104, un passo molto mendoso, ove vien mentovato un ballo laconico di Sileni e Satiri.

la cista prenestina, la quale ha improntato, come vedemmo, quasi ciascuna figura ad originali greci, noti specialmente nel secolo terzo, compilando la composizione per malinteso vi abbia introdotto due Sileni proprî. Quanto al terzo, il cui nome è stato lasciato dubbio, dietro tali circostanze sembra non potersi affermare se non che questo, che egli apparteneva originalmente all'antico tipo dei Satiri barbati, ancora in uso nel terzo sec., ma che la sua congiunzione cogli altri due Sileni spetta del tutto all'artista latino. Al quale ascriveremo anche la mancanza di tutto quel fuoco ed entusiasmo bacchico ovvio nelle simili composizioni greche; ma però la nostra cista ha i suoi meriti per l'abile composizione dei gruppi [1] e più ancora per essere l'unica fra tutte le conosciute che ci dia un tiaso bacchico greco senza alcun elemento nazionale e con così pochi malintesi. Le altre ciste bacchiche, che qui si debbono confrontare, sono: in primo luogo quella al n. 11 nell'elenco del ch. Schöne (*Annali* 1866, 165), ove ad una scena non per anco spiegata [2] sono riunite delle figure bacchiche tutte piene di malintesi nazionali eccetto la contraddanza simile di una Baccante ed un giovine Satiro. Indi segue una cista Barberiniana (Bull. 1866, 39), ove tra Peleo Tetide Perseo e Minerva si scorge Bacco giovane sorretto nella solita maniera da un ragazzo e preceduto da Sileno [3]. In modo analogo, senza alcun intelligibile rapporto, sono frammiste alcune figure bacchiche nella cista *Mon.* IX 22 (anche in quelle del *Bull.* 1866, 80, 139); ma la scena più frequente, che troviamo intercalata dapertutto [4], è quella di Sileno colle donne ignude, della quale già abbiamo parlato [5].

A questo confronto assai favorevole per la nostra cista

[1] Il gruppo di dietro è fatto propriamente per la cista; ma la contraddanza di Pane e la Baccante con ogni probabilità è presa da originale greco. L'aggiunta di quel Sileno sopra la capra, che non vi ha punto a che fare, è il principale errore.

[2] Certamente non è il ritorno dei Dioscuri, come vollero Birch e Jahn; si confronti *Mon.* VIII 56.

[3] La calvizia ed il naso rincagnato non lasciano dubbio; la descrizione sopra citata, per questa scena, non è esatta.

[4] Così p. e. nella cista *Bull.* 1866, 77 in mezzo d'una scena che io credo certamente il sacrifizio d'Ifigenia in Aulide, come proverò in altra occasione.

[5] Ma i due Satiri barbati che si avvicinano alle donne (v. *Bull.* 1870, 101) ricordano più che altro i vasi dipinti.

corrisponde anche il disegno che è relativamente buono, e parimenti gli ornati al di sotto e al di sopra, tra i quali ultimi la corona d'ellera è proprio quella stessa tanto frequente nei vasi dipinti del secolo terzo e nei monumenti etruschi della stessa epoca.

Se adesso ci domandiamo il valore artistico della teca pur da noi pubblicata, dobbiamo per dapprima rilevare, che l'invenzione è greca senza dubbio; ma intorno l'esecuzione si può essere ambiguo. — Certo non vorrei dar troppo peso ad alcuni difetti del disegno specialmente visibili verso il ventre e le gambe di Pane (per dire uno, la maniera con cui la coscia sinistra è attaccata al corpo); ma più rilevanti sono forse alcuni dettagli come p. es. la forma grossissima degli orecchi di Pane, che difficilmente si troverebbero in Satiri giovani o Pani umani dell'arte greca contemporanea, mentre nei monumenti etruschi essa è assai frequente [1]. Inoltre il trattamento del panneggio di gran lunga diverso da quello dei rilievi di bronzo greci di quest'epoca (osservisi in ispecie il lembo della veste sotto la coscia e la parte che l'attornia, la quale si ripete sopra una teca parimente etrusca del sig. Aug. Castellani mentovata brevemente nel *Bull.* 1865, 246), e da ultimo lo stesso ornamento che circonda il quadro mi conferma nell'opinione che l'esecuzione non sia greca. Questo ornamento infatti si ripete spesso [2] sopra teche di lavoro indubitatamente etrusco, tra le altre in quelle del riconoscimento di Paride o di Bacco sostenuto da Amore; ma non l'ho veduto in nessuna teca veramente greca [3], ove di solito l'orlo o manca o non è decorato o, quando lo sia, l'ornamento è tutt'altro (cf. p. es. Stackelberg *Gräber* t. 7). L'ornato della nostra teca appartiene all'arte antichissima, alla decorazione geometrica, e sarebbe di molto strano il vederlo nell'arte greca del sec. terzo, laddove possiamo vedere nella stessa epoca quasi un ritorno generale a quell'an-

[1] Cf. p. e. lo specchio presso Gerhard t. 302. - Orecchi interamente animaleschi presso gli Etruschi si vedono anche nel tipo imberbe e nobile dei Satiri; Cf. Gerhard *Spiegel* 83. 105. 299; le ciste Gerhard *ak. Abh.* t. 57. 58; *Mon.* IX, 23.

[2] Non di rado insieme colle teste di lione che servono per attaccarvi il manico.

[3] La collezione più completa veggasi nel lavoro del Mylonas segnalato nel *Bull. de corr. hellen.* 1877 p. 11.

tichissimo sistema in certi vasi dipinti di fabbrica locale etrusca [1].

Quanto all'originale greco di cui la nostra teca cornetana credo sia imitazione abbastanza esatta, sembrami assai probabile sia stato comunicato dalla Campania o dalla Magna Grecia. — Che nel secolo terzo vi fosse in Etruria una importazione di rilievi greci in bronzo, è fuor di dubbio, ed a Corneto p. es. ne è stato trovato uno (*Mon.* VI. VII 47, 6) di stile bellissimo, simile in tutto ai noti bronzi di Siris [2]. Che le stesse relazioni esistessero poi anche con Palestrina, lo mostrano i rilievi nei *Mon.* IX 31, 1 (cf. *Arch. Ztg.* 1876 p. 9), 3 e 4 dello stesso stile greco [3]. Ebbene quest'importazione eccitava l'imitazione; ma che gli originali imitati venivano appunto dall'Italia meridionale, vien reso probabilissimo dalla teca essa pure cornetana che insieme con un rilievo di terracotta pugliese si pubblicherà nei nostri Annali dell'anno venturo. Accennano inoltre al medesimo risultato alcuni rilievi di terracotta provenienti da Orvieto (*Mon.* IX 26), essendosi trovate in Puglia le esatte repliche del vaso colle Amazoni ed il rilievo con Socrate essendo già conosciuto per una replica in bronzo pompeiana. Se questi rilievi sieno importati o imitati, non è sicuro, ma il rilievo con Ercole, la Vittoria ignuda e Venere, che appartiene alla stessa serie, è probabilmente opera d'imitazione, perchè oltre trovarsi in molte repliche (parecchie di nuovo se ne videro poco fa a Roma) è imitato anche in due specchî prenestini. — Si potrebbero aggiungere molte ragioni per provare queste relazioni dell'arte etrusca con quella dell'Italia inferiore, p. es. intorno l'importazione di vasi da quella parte e l'imitazione che subirono nell'Etruria — se non che mi contenterò qui di rilevare il fatto a mio giudizio sicuro, che tutti i rilievi di bronzo e di terracotta finora citati appartengono incirca allo stesso tempo e sviluppo delle c i s t e e degli s p e c c h î

[1] Parecchî esempi nel Museo etrusco di Firenze. - Anche tra i vasi dell'Italia meridionale alcuni riprendono i concetti geometrici antichissimi.

[2] Quanto alla composizione il Brunn (*Ann.* 1860, 490) ben lo confronta ad un rilievo di terracotta dell'I t a l i a m e r i d i o n a l e (*Arch. Ztg.* 1847, 1).

[3] Ma il frammento molto simile n. 2 proviene dall'Italia meridionale.

dello stile libero, sviluppo che segue quindi immediatamente quello dei vasi dipinti e che trova, anche questa volta, la miglior sua caratteristica nell'uso di Eros; il quale così nel rilievo di Socrate con Diotima come nelle note teche con Bacco sostenuto da Amore non si discosta per anco dalla tradizione dei vasi dipinti [1]. Invece la patera negli *Annali* 1871 t. *A*, appartenente alla serie stessa di quei rilievi e non più alla propria pittura vasculare, ne mostra già compiuto quella nuova forma di Eros che ci piacque chiamar alessandrina: abbiamo dunque il medesimo contrasto che osservammo tra i nostri due monumenti, la cista coll'Eros essenzialmente antico e la teca dall'altra parte. Ci troviamo appunto nel periodo di transizione.

Per riassumer or dunque il risultato principale del nostro articolo, gli è precisamente codesta posizione intermedia di tutti i monumenti in discorso, dico intermedia fra la tradizione più antica della pittura vascularia ed i monumenti greco-romani, che noi abbiamo cercato di provare, perchè adesso essa si rivela, non meno che in Eros, nel medesimo grado di sviluppo che rappresentano le figure bacchiche dei nostri monumenti [2]. In essi vediamo ancora Pane umano che sparisce poco dopo, qui divenuto bacchico e là innamorato, segni di un periodo più recente; i Satiri ancora non sono quegli esseri rustici come più tardi, e se i concetti artistici per la maggior parte occorrono nei vasi dipinti, altri dettagli se ne allontanano (p. es. l'erma di Priapo,

[1] Cf. Furtwängler *Eros* p. 87.

[2] Anche la forma con cui sono rappresentati certi miti nella classe di monumenti in discorso, contribuisce a questa caratteristica; p. e. la cista *Mon.* VI 40 nella storia d'Andromeda segue l'antica tradizione dei vasi dipinti (che probabilmente era quella d'Euripide cf. Trendelenburg *Ann.* 1872, 113 sg.), secondo la quale Andromeda è legata alla forca e non allo scoglio. All'incontro nel giudizio di Paride gli specchi conoscono già la versione col pomo, ignota ai vasi, e la rappresentazione della gara musicale fra Apolline e Marsia sopra una cista Barberiniana (a quel che pare non ancora descritta) s'accosta più alla tradizione recente conservata nei sarcofaghi, offrendo dietro ognuno dei lottatori una divinità femminile sedente e velata, probabilmente Rhea e Leto, benchè manchi la caratteristica più speciale come nelle altre divinità astanti, tra le quali si riconosce soltanto Diana. La cista proverebbe dunque, che la composizione dei sarcofaghi, almeno nei tratti essenziali, risale ad un originale del secolo terzo.

il pedo, il Sileno sulla capra ecc.), accennando più al carattere dell'arte grande nel secolo terzo a. Cr. Così sotto tale riguardo l'importanza di questa classe di monumenti (ciste, specchi, i citati rilievi e le ultime pitture vascularie) riesce grandissima, perchè, essendo determinati all'incirca nel tempo, essi sono quasi gli unici che possano riempire in moltissimi punti la lacuna che esiste fra la tradizione dei vasi dipinti e quella dell'arte greco-romana e perchè col mezzo loro potremo anche precisare in seguito la posizione di non pochi altri monumenti, i quali non ci furono conservati se non per la vasta arte romana che tutti e quanti altri periodi d'arte avea in sè raccolti e concentrati.

Per riempire lo spazio abbiamo fatto incidere due teste di bronzo in grandezza naturale, ambedue provenienti dagli scavi di Roma ed ora possedute dal R. Museo di Dresda. Quella a sinistra, per la rara sua bellezza disegnata in tre vedute, era originariamente attaccata a qualche arnese e fra le due corna si vede ancora una sporgenza che sembra essere appunto l'avanzo di un'ansa. Siccome poi il rovescio non è affatto ricurvo, viene esclusa l'idea che aderisse al ventre di un vaso. La conservazione è buona; non manca che l'estrema punta della barba, la parte sinistra della quale ha un po' sofferto dall'ossidazione. La maschera rappresenta Pane barbato e cornuto, e questo tipo è espresso con tanta maestria che non posso fare a meno di analizzarlo più specialmente. — La parte caratteristica sopra ogni altra, quella che determina tutte le forme del viso, è la prominenza della mascella superiore. L'intera ossatura del viso sporge in fuori gradatamente dalla radice del naso fino alla punta, che tuttavia è di ben poco più alta della stessa mascella superiore. Di qui parte una linea retrocedente ed appena interrotta, dal naso fino al mento, per cui non abbiamo un naso che sporge indipendente, come nell'uomo ed anche nei Sileni o Satiri, ma abbiamo piuttosto il naso di un muso animalesco, simile specialmente a quello della capra. La radice del naso essendo larga, anche gli occhi sono lontani l'uno dall'altro siccome negli animali. Inoltre, sporgendo molto l'ossatura media del viso, tutto deve concentrarsi verso il mezzo, ed è perciò che lo sguardo degli occhi, espresso colla pupilla incisavi, è convergente; è per questo che le pieghe della

fronte sulle sopracciglia sono dirette anch'esse all'ingiù verso il naso. La fronte stessa, bassa ma lunga, è pur divisa mediante una piega orizzontale. La bocca poi per la grandezza corrisponde quasi esattamente alla distanza notata tra gli occhî, anche questa una particolarità che difficilmente si troverebbe in un viso tutto umano, ove gli occhî non stanno così lontani, ma che contribuisce assai al carattere tettonico della maschera. — Ora a queste forme essenziali corrispondono tutte le altre. La barba ed i capelli non sono divisi nel mezzo, ma sono tripartiti con una ciocca analoga alla sporgenza centrale del viso, che è la forma essenziale. Sopra questa ciocca trovava appoggio il manico, il quale innalzandosi aveva quasi un secondo rinforzo nella sporgenza medesima della parte mediana del viso. La grandezza dell'anzidetta ciocca di capelli è eguale alla distanza fra gli occhî ed alla larghezza della bocca, dalle cui estremità partono i mustacchî rispondenti ai fori degli occhî, di modo che è libero il labbro superiore che, come muso animalesco, non può essere coperto da barba. Non appartenendo dunque al centro, i mustacchi si congiungono colle parti laterali della barba, anch'essa tripartita; perchè dal mento, che è pur libero, scende giù un più lungo riccio simile alla barba caprina. Le parti laterali della barba, che, cominciando dagli orecchî, non raggiungono che la metà della parte mediana, ritornano molto addietro, sollevandosi la mascella superiore; mentre le parti laterali dei capelli sporgono fuori, essendo la fronte retrocedente. — Le punte degli orecchî aguzzi, che appaiono dietro i capelli, hanno ancor essi il loro posto acconcio. Infatti congiungiamo queste due punte coi lembi estremi della barba a destra e a sinistra, tiriamo poi le diagonali, ed ecco cadere nell'intersecazione la punta del naso, la quale, per cotali proporzioni, si distingue come vero centro della composizione. Le corna si staccano in linea retta sui mustacchî; gli occhî si piegano indietro e danno all'insieme quella forma bellissima nell'arte decorativa ch'è il triangolo pendente. Nè la lunghezza delle corna è in verità arbitraria e basta restituire un piccolo pezzo che manca alla barba per aver un triangolo identico nelle proporzioni a quello del viso formato dai termini laterali dei sopraccigli e dall'estremità del mento.

Maschere simili di Pane barbato in bronzo, le quali abbiano servito allo stesso scopo, benchè meno frequenti

di quelle di Sileni o Satiri, pure non sono rare; pubblicate però ne sono poche; cf. una a Vienna, Sacken e Kenner *d. ant. Bronzen* t. 29, 13; due di Napoli: *Mus. Borb.* V 28, *d.* II 47, 4 (meglio presso Poppe *Ornamente* t. 9, 6), un'altra presso Bellori et Causseus *pict. ant. cryptarum* p. 198 (ove però le corna sono dubbie o trasformate in forme ornamentali, ciò che si vede anche in alcune delle maschere pompeiane). Ma a Napoli si trovano ancora nove vasi di bronzo con siffatte maschere di Pane ai manichi. Ma il risultato del confronto di tutte queste, confronto che qui non permette lo spazio d'istituire [1], mette fuor di dubbio la superiorità della nostra maschera a tutte le altre, tanto per la nobile moderazione che la distingue da altre piuttosto esagerate, quanto per la viva espressione che si può ben dire l'ideale canonico di Pane caprino.

L'altra testa riprodotta a destra era un peso di stadera e rappresenta in esecuzione mediocre il busto di Ercole, coperto della pelle di leone che gli cade sulle spalle senza essere rannodata sul petto come di solito. L'eroe è ancora giovane e l'espressione del viso rivolto un po' a sinistra, ha un che di molle e di dolce che pare contrario al suo carattere. Tuttavia giova ricordarsi che c'è una classe di teste d'Ercole giovane in marmo (tutte appartenenti come pare ad erme) le quali rivelano ancora più questo carattere di certo cotal vago e molle desiderio. Mi spiace che lo spazio troppo ristretto non mi conceda di spiegarmi meglio; ma mi riserbo di ritornare su questo argomento un'altra volta; per ora basti dire che di questa classe di teste, fino ad oggi poco osservata, soltanto in Roma ho contato io stesso da ben dodici esemplari [2].

ADOLF FURTWAENGLER.

[1] Sarebbe interessante specialmente per la varia maniera con cui sono applicate le corna.

[2] Qualche volta venivano scambiate per Bacco. - Un esemplare è stato pubblicato da Visconti *Pio-Cl.* VI 12.

AIACE E CASSANDRA

(Tav. d'agg. N.).

Di tutte le rappresentazioni sinora conosciute del misfatto d'Aiace la più insigne è quella che ora vien riprodotta nella nostra tavola. Essa è tolta dall'interno di una tazza a figure rosse appartenente alla collezione Campana (Ser. IV 637) [1], ora a Parigi, decorata anche all'esterno da figure senza particolar significato ma che servono a dar maggior risalto alla scena interna [2]. Cassandra (ΚΑϟϟΑΝΔΡΑ) ha raggiunto il Palladio, e nell'atto che cade in ginocchio vi si stringe con ambedue le braccia. In atteggiamento supplichevole ella volge in alto la testa, raffigurata press'a poco di faccia, la bocca è aperta come per lamentarsi, le pupille son dirizzate quasi a cercare un aiuto in lontananza; nei capelli buttati all'indietro, nello svolazzar delle bende sacerdotali che le ornano il capo, apparisce chiaramente il disordine di una corsa precipitosa. Il mantello che avea indosso le è caduto giù, e lascia esposto allo sguardo il corpo denudato. Aiace (ΑΙΑϟ) nudo, colla clamide gettata sul braccio sinistro, colla lancia nella destra, munito di scudo (insegna: un capriolo pascente), di budriere, d'elmo crinito, i cui guanciali e il frontale sono adorni di foglie, stelle e più in alto d'una pantera rampante, l'ha raggiunta a gran passi. Contrariamente alle altre rappresentazioni del medesimo fatto, nelle quali egli senza alcun rispetto per l' idolo si

[1] *Arch. Ztg.* 1859 p. 107. Heydemann *Iliupersis* p. 29, 4.

[2] *Cat. Campana* l. c.: tre giovani clamidati con lancia sono ricevuti da due donne, che ad essi presentano la coppa. Scena analoga alla quale interviene un uomo barbato.

slancia su Cassandra, qui il sentimento di religioso terrore, ond'egli è preso, apparisce indubitabilmente. Egli riguarda in aria irresoluta la fuggitiva, nè propriamente la minaccia, soltanto cerca di sciegliер colla sua destra quella di lei, che cinge strettamente la statua. L'artista con felice pensiero ha scelto il momento del più alto interesse, così chè il riguardante possa facilmente immaginarsi ciò che segue. Strappatole il braccio destro dal Palladio, la supplichevole che seguita a stringerlo col sinistro, cadendo, lo trascina seco a terra. Così il sacrilegio si compie contro l'intenzione di colui sul quale ne cade la colpa. Con singolare accuratezza è trattato il Palladio. Le sue vesti strette alla persona dalle anche in giù mostrano chiaramente la forma d'un erma; i lineamenti del volto rendono con fedeltà lo stile dell'intaglio, il capo è coperto da un elmo, il cui stretto orlo, ripiegato in su, è adorno nel mezzo da un nodo. Rigidamente atteggiato tiene colla destra la lancia, colla sinistra lo scudo. È insomma la copia fedele di un antico idolo, molto probabilmente del Palladio attico [1].

Il pregio principale della nostra pittura consiste nel sentimento morale che l'anima e la distingue da tutte le altre rappresentazioni artistiche di questa scena, improntate di brutale materialità. A qual fonte letteraria abbia attinto l'artista, è inutile ricercare, perchè tra lui e quella sta Polignoto, che due volte, nella *lesche* dei Cnidii (Paus. X 26, 3) e nella *Stoa poikile* (Paus. I 15, 2), ha trattato in modo analogo il sacrilegio del Palladio [1]. Tutte e due le volte era rappresentato il consiglio dei duci che giudica del misfatto, ed essendoci

[1] Iahn *de antiq. Minervae simulacris att.* p. 17. Müller *Aeschylos Eum.* p. 115; *Handb.* § 47.

espressamente attestato che nella rappresentazione delfica Aiace si purificò con un giuramento, attribuendo così a Cassandra la colpa della caduta della statua [1], non si può per la pittura attica accettare una versione diversa. In questa poi era contenuto un accenno per una rappresentazione dell'avvenimento presso il Palladio stesso: accenno che difficilmente poteva rimanere inosservato sì per la celebrità di quella Cassandra (Luciano *Imagg.* 7), sì per la circostanza che in Atene più ancora che a Delfi questa scena era il punto decisivo della completa distruzione di Troia. Una tale trasformazione ha avuto luogo qui. Che essa poi debba ascriversi all'autore della tazza, è supposizione convalidata dalla finitezza del disegno e soprattutto del nudo, la quale, anche nella maniera con cui son trattate le estremità, è in aperto contrasto con le consuete licenze dei pittori di vasi. Altro e maggior pregio si è l'anima e l'espressione che traspare dal volto di Cassandra e d'Aiace e il sentimento che regna in tutta la rappresentazione. L'*ethos* che abbelliva le opere di Polignoto, non deve aver percorso una lunga via, se tanto ancor se ne rileva in questa scena. Ad una più minuta considerazione della nostra pittura noi vogliamo premettere. a grandi tratti almeno, lo svolgimento storico del tipo. Attenendomi alle raccolte di Overbeck *Bildwerke* p. 336 e segg. e Heydemann *Iliupersis* p. 29, 4, mi farò ora ad enumerare i monumenti relativi con gli ampliamenti e le correzioni che mi paiono al caso. Prima di tutto devono esser nominati quelli che contengono il nostro gruppo in relazione con altre scene dell'Iliu-

[1] Paus. X 26, 3 ἡ δὲ κάθηταί τε ἡ Κασσάνδρα χαμαὶ καὶ τὸ ἄγαλμα ἔχει τῆς Ἀθηνᾶς, εἴγε δὴ ἀνέτρεψεν ἐκ βάθρων τὸ ξόανον ὅτε ἀπὸ τῆς ἱκεσίας αὐτὴν ὁ Αἴας ἀφεῖλκε.

persis. Esse sono: Il cosidetto vaso di Vivenzio, Napoli 2422; l'anfora *Bull. nap. N. S.* 1858 t. 8-10; Heydemann l. c. p. 36 t. II 2; l'elmo di bronzo di Napoli, Heydemann t. III 1, cf. p. 32; un posto speciale è preso dalla così detta *tabula Iliaca*, esattamente pubblicata nelle *Bilderchroniken* dello Jahn t. I.

Delle rappresentazioni isolate fo queste divisioni:

A. *Monumenti greco-romani*.

I. Scultura.

a. Gruppo di rozzo lavoro nel Museo di Arles *Arch. Ztg.* 1873 p. 77.

b. Rilievo della Villa Borghese, riprodotto dal Gerhard *Ant. Bildw.* t. 27; Overbeck t. 27, 5.

Un altro rilievo, posseduto un tempo dal Winckelmann, ora nel Louvre n. 288, riprodotto dal Winckelmann *Mon. ined.* t. 141, Clarac. t. 117 n. 246, quand'anche fosse antico, cosa che il Welcker, *A. d. I.* 1833 p. 158 seg. (cf. Overbeck p. 652) con ragione mette in dubbio, ma l'Heydemann l. c. sembra ammettere, non sarebbe tuttavia da riferir qui. Col nostro soggetto vien posto in relazione dal Fröhner un terzo da lui pubblicato nell'opera *Musées de France* tav. 27, ma pag. 75 da lui stesso dichiarato per lavoro del secolo decimosesto. Io mi contento di respinger decisamente la prima ipotesi, senza ritener per esaurita la questione intorno all'origine. Cfr. Friederichs *Bausteine* n. 644; Kekulé *Bonner Kunstmuseum* n. 431.

c. Gemme.

(1) Cameo lungo 0,033, largo 0,030. Aiace barbato con scudo ed elmo afferra pei capelli Cassandra che con un piede è montata sulla base del Palladio e gli si abbraccia al collo. Sulla provenienza, sul pos-

sessore e sulla materia di questa bella pietra, che conosco soltanto da un getto vendibile nel museo di Berlino, io non ho potuto rintracciar nulla di positivo.

(2) Riprodotte *Mus. Worsl.* IV 32.

(3) Cameo Vescovali *Impr. gemm.* I 92. *B. d. I.* 1831 p. 109[1].

(4) Antica pasta azzurra, Berlino, Toelken IV 399; Winckelmann-Stosch 333.

(5) Corniola, Lippert *hist. Tausend* 196, simile alla precedente, Aiace armato.

(6) Sardonica ibid. 195.

(7) Corniola, Lippert *Nachtrag zu h. T.* 61 riprodotta *Mus. Flor.* II t. 31, 2, ripetuta Lycophron ed. rom. 1803 innanzi p. 1, Overbeck t. 26; 7. Lavoro rozzo, antico ? [2].

Non è qui che si riferisce la corniola di Napoli Tassie-Raspe 2507, Lippert *Nachtrag z. h. T.* Overbeck 26, 9. È evidentemente un preparativo di sagrifizio; e l'immagine non è un Palladio.

Un'agata contenente la nostra rappresentazione mi è nota soltanto per la menzione fattane dall'Heydemann l. c. « gemma agata descritta nel *Bull. del Mus. naz. di Napoli* I 57 n. 191 ».

Una donna, probabilmente Cassandra, seduta presso il Palladio, riprodotta nel *Mus. Flor.* II 31, 3 (ripetuta nel Lycophron 1803 l. c.) proviene dalla collezione Vettori ed è forse identica con la rozza pasta gialla della raccolta Stosch 338, Berlino Toelken IV 338. Una

[1] Difficilmente può ritenersi per antica: la maniera pittorica onde è trattato il rilievo, il lavoro stesso, sono argomenti stringenti dell'origine moderna di questa bella opera.

[2] La figura che ne dà l'Overbeck, è una copia di quella manierata e falsa del *Mus. Flor.*, mentre non si è tenuto alcun conto della riproduzione del Lippert.

corniola intagliata a Parigi, Chabouillet n. 1825 « *Cassandra se refugiant aux pieds du palladium* » forse non è altro che una rappresentazione bacchica, cfr. n. 1824 ibid.

d. Lampada d'argilla, Berlino 1971.

II. Rappresentazioni grafiche.

1. Pittura murale di Pompei, Helbig 1328, ora distrutta.

2. Pitture vascolari.

A figure nere.

a)	Anfora,	Berlino 1643, ripr. dal Gerhard *Etr. u. kamp. Vasenb.* t. 22; Overbeck t. 26, 16.
b)	»	disegnata presso un commerciante di oggetti artistici in Roma, ripr. dal Gerhard *A. V.* III 228 1-2.
cd)	»	avente da ambedue le parti la medesima rappresentazione, ripr. Gerh. *A.V.* 228, 3-4.
e)	»	ripr. *Arch. Ztg*. 1848 t. 13, 1-3; Overbeck t. 26, 15.
f)	»	Napoli 2712.
g)	»	Würzburg, Urlichs *Verz.* III 384; *Vasi Feoli* 40; *Arch. Ztg*. 1863 p. 88*; *B. d. I.* 1865 p. 58.
h)	»	Mus. Brit. 556 = Durand 406.
i)	»	Monaco 617.
k)	»	Durand 408; Pourtalès 215.
l)	»	Durand 409.
m)	Orcio	De Witte *Coll. Castellani* 36; *Arch. Ztg*. 1866 pag. 264.
n)	»	Leyda 1683 della coll. Canino e quindi identico con *B. d. I.* 1831 p. 154 (presso Heydemann *C* e *h*).

op) Tazza, Monaco 506, la medesima rappresentazione da ambedue le parti.
q) Lekythos Copenaghen 87.
r) » da Gela in Terranuova *B. d. I.* 1867 p. 228 seg.

A figure rosse.

α) La nostra tazza.

β) Anfora della collezione Blacas ora nel Mus. brit. riprodotta dal Rochette *Mon. inéd.* t. 66, *Arch. Ztg.* 1848 t. 15; Inghirami *Gall. om.* III 31; Overbeck t. 26, 17; cfr. Welcker *A. D.* III p. 445 segg.; Gerhard *Arch. Ztg.* 1848 p. 224 segg.; Overbeck p. 643-651; Heydemann *Iliupersis* p. 36 seg.

γ) Idria della collez. Albergatti Mus. brit. 1338; ripr. Passeri *pict. etr.* III 294-295; D'Hancarville III 57; Inghirami *Vasi fittili* III 301; *Arch. Ztg.* 1848 t. 13, 6; Overbeck t. 27, 3.

δ) Anfora a Vienna IV 106 ripr. Laborde *Vases Lamberg* II 24; Müller-Wieseler *Denkm.* I 1, 7; *Arch. Ztg.* 1848 t. 13. 6; Overbeck t. 27, 1.

ε) Cratere esistente a Weimar, ripr. Bötticher e Meyer *Raub der Kassandra*; Dubois-Maisonneuve *Introduction* t. 15; *Arch. Ztg.* 1848 t. 13, 4; Overbeck 27, 2.

ζ) Anfora Durand 410, Pourtalès 214, ora nel Mus. brit. ripr. dal Rochette *Mon. inéd.* 80; *Arch. Ztg.* 1848 t. 14. 2; Overbeck t. 27, 4.

η) Cratere esistente nel palazzo vescovile di Chiusi, descritto *B. d. I.* 1850 p. 162 e 1857 p. 164 (presso Heydemann l. c. sotto *l* e *m*).

ϑ) Anfora di Ruvo, Napoli 3230.

ι) Anfora in frammenti di Ruvo *Notizie degli scavi* I p. 31.

Un orciò a figure rosse della collezione Doria in S. M. di Capua « Aiace che strappa Cassandra dall'immagine della divinità » è descritto *Lützows Zeitschrift für bildende Kunst* VII *Beiblatt* p. 240, ma la circostanza che in luogo del Palladio vi si vede una statua d'Apollo, porterebbe a credere che rappresenti piuttosto il riacquisto di Elena.

B. *Lavori etruschi.*

I. Scultura.

a. Overbeck p. 636 sg. (e dopo lui Heydemann l. c.) vuol ravvisare il nostro soggetto in una urna cineraria etrusca ripr. nel *Mus. etr.* II t. 125=Overbeck t. 27, 7 cfr. Rochette *M. i.* p. 321, ora pubblicata anche dal Brunn *Rilievi* t. 75, 1, aggiuntavene una corrispondente t. 75, 2; per contro Brunn l. c. p. 94 segg. e Schlie *Darstell. des tr. Sagenkr.* p. 159 ne riferiscono, per argomenti a mio parere non ben fondati, la rappresentazione all' uccisione di Clitennestra ed Egisto. L' idolo a cui ricorre la supplichevole, in tutte e due difficilmente può essere altro se non un'Afrodite. Nel secondo rilievo la dea stessa è presente alla scena; una figura alata rattiene il persecutore dal vibrare il colpo. Secondo l'analogia di uno specchio che descriverò più sotto, io ravviso anche qui il riacquisto d'Elena; la scena che lo precede potrebbe riferirsi alla morte di Priamo o a quella di Deifobo.

b. Gemme. – Etrusca è la pasta in possesso del Kestner *Impr. gemm.* VI 44. *B. d. I.* 1839 p. 110.

II. Rappresentazioni grafiche.

a. Pittura murale di Vulci con iscrizioni ripr. Noël Desvergers *l'Étrurie* t. 22; *M. d. I.* VI 32, 5.

b. Specchi. Gerhard *etr. Spiegel* IV 400, 1 e 400, 2.

Nello specchio presso Gerhard IV 399, che fu parimente messa in relazione col nostro soggetto, una piccola figura, alla quale per esser perfettamente caratterizzata mancano soltanto le ali, rattiene il guerriero dal ferire, mentre in alto tra una corona di raggi apparisce una testa muliebre. Sono essi Eros ed Afrodite, che noi possiamo intendere, sebbene il disegnatore etrusco non gl' intendesse. Nel II 236 = Rochette *Mon. inéd.* 20, 3 e Overbeck t. 27, 16 ricomparisce una figura alata ad impedire il misfatto. Il noto specchio londinese Gerhard IV 336 = *M. d. I.* VIII t. 23, dove Menelao (Menle) è ugualmente trattenuto da una donna (Thetis secondo l'iscrizione!), ci dà il fondamento per la spiegazione: Elena minacciata e salvata all'istante.

Sin nella cassa di Cipselo noi troviamo Aiace e Cassandra Paus. V 19, 5 *Πεποίηται δὲ καὶ Κασσάνδραν ἀπὸ τοῦ ἀγάλματος Αἴας τῆς Ἀθηνᾶς ἕλκων, ἐπ' αὐτῷ δὲ καὶ ἐπίγραμμά ἐστιν Αἴας Κασσάνδραν ἀπ' Ἀθηναίας Λοκρὸς ἕλκει.*

È notevole che questa descrizione sembra accordarsi colle più tarde rappresentazioni, mentre nelle più antiche, nei vasi arcaici, fu accettata un'altra versione. Cassandra non si ricovera presso l'immagine della dea, è Atena in persona che apparisce, come lo prova ad evidenza non solo il suo abito, ma anche l'entrarvi di Mercurio in *e*. Il vedervisi rimpiccolita la figura di Cassandra è fatto che ora si è spiegato coll'imperizia e la rozzezza della pittura, ora si è supposto ch'essa sia soltanto una figura secondaria e che Aiace volga la spada contro Atena[1]. Anzi l' Overbeck afferma che « quando si tengano a mente le più tarde rappresen-

[1] Brunn *B. d. I.* 1865 p. 52. Cf. Benndorf *B. d. I.* 1867 p. 228 s.

tazioni vascolari e le notizie scritte, a stento si può indovinare il soggetto di questi vasi arcaici, ma non certo stabilirlo con sicurezza ». Soltanto le iscrizioni onde è fornito l'*a* rendevano ciò possibile [1]. Ora è appunto il vaso *a* quello che ci porge l'immagine più severa e più importante di tutta la serie. Ed uno studio più accurato di esso dovrebbe bastare per giudicar rettamente di tutto il gruppo. Prima di tutto il vaso stesso ne porge alcuni manifesti indizi sul suo tempo come sulla sua provenienza. L'iscrizione Στεσιας καλος ci porta ad Exekias, che noi da un' iscrizione dell' anfora del Geryoneus, Berlino 651 (cfr. anche *C. I. G.* 7586) conosciamo per l'amante di uno Stesias, con che s' accorda lo stile, l'elegante scrittura e perfino la disposizione delle lettere [2]. Tutt'e due le anfore appartengono probabilmente ai primi tempi dell'artista, mentre quella con Ονετοριδες καλος sì nella forma del vaso come nelle figure mostra notevole progresso. Con ciò s' accorda benissimo il carattere paleografico delle iscrizioni, dove predominano le forme ᛗ ᛉ su le altre M N, ed una volta vi si vede anche il *koppa* (Berl. 651). Queste forme fan sì che possa con sicurezza assegnarsi all'artista il suo posto nella 60. olimpiade [3], probabilmente nella seconda metà. Attesa l' importanza di questo punto per la pittura vasculare greca, io debbo rilevare che il principio del V. secolo al più può considerarsi come

[1] *Bildwerke* p. 637.

[2] La parte posteriore ripr. dallo Stephani *Theseus und Minotaur* t. I; Conze *Vorlegeblätter* III 7. Nel *C. I. G.* IV 7691 le lettere sparse sopra la medesima vengono lette Ἐξήκιας ἐποίησεν, senza fondamento, come lo è la maggior parte di tali tentativi in questa parte dell'opera. Il disegno e così anche la scrittura fan credere che il rovescio sia lavoro di fabbrica.

[3] Cfr. Schütz *de alphabeto attico* p. 62-64.

il punto finale della sua attività artistica. L'opinione sino ad ora ricevuta, (la metà del medesimo) non riposa per nulla su fondamento sì sicuro da potervi edificar su, come fa il Kirchhoff, *Gesch. d. griech. Alph.* p. 91 dell'ed. 3.

Queste considerazioni ci obbligano anzi tutto a rinunziare a tutti i ripieghi, quali son quelli della rozzezza e dell'imperizia dell'artefice; dobbiamo per contro rintracciare le sue intenzioni, ancorchè tradotte in atto con mezzi insufficienti. Colla rappresentazione di Atena è certamente accennata la sua immagine, e precisamente quella dell'attica Poliade che appunto così ricorre nei vasi panatenaici. L'azione che si credeva di dovere ascrivere alla dea, si riduce alla nota posizione dell'immagine. Attesa la sua grandezza l'azione avrebbe potuto compiersi dietro lo scudo, e sottrarsi all'occhio del riguardante. In quel punto ove Aiace realmente protende la sinistra, potrebbe afferrar la fuggitiva ch'egli minaccia colla spada che ha nella destra. Questi movimenti bastano per mostrare il concetto; ma perchè il riguardante non sia defraudato, Cassandra apparisce disotto allo scudo, naturalmente in figura rimpicciolita, Aiace afferra e colpisce nel vuoto. L'artista, che non era capace di rappresentar l'azione nel suo insieme, si limitò ad esprimerne con piena chiarezza gli elementi; il riguardante, da lui aiutato mediante le iscrizioni, dovea colla propria immaginazione completar la scena. È questo appunto il procedimento arcaico. Le metope selinuntine con la Medusa, una gran quantità delle così dette terrecotte meliche richiedono il medesimo lavoro del riguardante. Tra le figure vasculari basti ricordare Tetide assoggettata da Peleo; anche qui si vede Tetide insieme con le fiere in cui essa si è tra-

mutata[1]. Per far risaltare l'importanza dell'avvenimento, vi si sono introdotti degli spettatori. Un uomo, una donna, un ragazzo sono i rappresentanti assortiti del gran pubblico. L'interesse ch'essi prendono al fatto, si mostra nei loro movimenti. Nei nomi Πολυχσενε Αντιλοχος Σκαμανδροφιλος si scorge la tendenza ad un tuono locale, dovendosi escludere qualunque significazione mitica.

All'*a* si riportano prima di tutto *e f h i o p*, tra i quali *h o* ci danno un nuovo indizio per l'intelligenza dell'*a*. Aiace afferra Cassandra pel braccio ch'essa tiene alzato; così ora s'intende, perchè appunto il braccio destro proteso rimane colà nascosto dietro lo scudo. Così noi dovremo giudicare il tipo molto affine a quello delle arcaiche scene di rapimento, alle quali noi ritorniamo ancora.

Anche nella cassa di Cipselo, per quanto è attestato dall'iscrizione, non si trattava che di un rapimento; è nell'arte più tarda dove apparisce per la prima volta il rovesciamento dell'idolo[2]. L'afferrare *χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ*, il minacciar colla spada non sarà mancato neanche là. Che l'*ἄγαλμα* non fosse tanto più piccolo, appar verosimile anche da ciò che non doveasi render sensibile il rovesciamento dello stesso; circostanza che produsse nelle altre la forma più leggera del Palladio.

Un tentativo per rendere in maniera più viva l'azione scorgesi in quelle rappresentazioni, nelle quali la testa di Cassandra è nascosta sotto lo scudo, col qual ripiego si diminuisce di poco la sproporzione della

[1] Schlie *zu den Cyprien* p. 21.

[2] Viceversa poi nella tradizione letteraria questa variante era conosciuta sino ab antiquo, mentre Stesicoro, come attesta la *tabula Iliaca*, per ragioni facili ad intendere preferì la versione più semplice. Jahn *gr. Bilderchr.* nota 211.

grandezza, ma va del tutto perduta la ingenua freschezza della scena. In generale di questi vasi può dirsi che essi appartengono all'arte arcaica posteriore (per evitar la denominazione spesso abusata d' « imitazione »). Il che risulta specialmente dalla tipica rigidezza degli accessori, delle figure ammantellate, dei guerrieri in atto di partire, delle donne ritte e stecchite ecc., senza vedervisi più nulla della vivacità anche nelle figure accessorie, che abbellisce i vasi più antichi. In quanto all'aggiunta senza senso di Mercurio si confronti Gerhard *A. V.* 66 e 247.

Mentre così il tipo in discorso seguitava a vegetare nell'antica tecnica, quella nuova se ne astenne. Su vasi del più nobile stile Cassandra è molto rara. Tolta la nostra tazza, non abbiamo che la scena del vaso di Vivenzio, la quale ci ricordi chiaramente la precedente maniera arcaica. Gli elementi sono antichi, lo spirito è nuovo, e alcuni tratti accennano ad un posteriore svolgimento. Aiace afferra Cassandra per la chioma; ella abbraccia l'immagine del nume, presso il cui piedistallo siede un'altra donna piangente e coi capelli disciolti: elementi drammatici che in seguito doveano esser svolti più ampiamente. Anche in β γ ζ η troviamo una seconda donna rifuggitasi presso il Palladio, un secondo persecutore in β γ, una sacerdotessa in atto di fuggir via in β γ δ ϑ, Atena che riguarda dall'alto in β γ ϑ; in quest'ultimo poi dirimpetto a lei vedesi altresì una donna dolente (Afrodite?). Il più importante esemplare di questo gruppo è β, cioè il vaso Blacas, tanto diversamente interpretato. Ultimamente l'Heydemann l. c. p. 36 ha accettato la spiegazione dell'Overbeck l. c. p. 643-651, il quale nel gruppo intorno al Palladio a destra ravvisava Aiace che insegue Cassandra, in quello a sinistra Neottolemo che con

dolci parole cerca di tirar giù Polissena dall'altare su cui essa si è collocata. Quanto ad Aiace e Cassandra non vi sarebbe stato luogo, a dir vero, al menomo dubbio, sebbene Welcker *A. D.* III p. 445 e Rochette *Mon. inéd.* p. 300 ss. abbiano mostrato di dubitarne. Ma l'ulteriore spiegazione di Overbeck non è possibile se non volendo trascurare tutti i motivi artistici, che qui son così evidenti che l'interpretazione altro non è se non « l'ultima parola della descrizione ». La fuggitiva stringe con ambedue le mani il simulacro, il suo bel volto affannato si rivolge pienamente al suo insecutore in atto di riguardarlo. I capelli cadono disciolti sulle spalle, le vesti sdrucciolano giù dalla parte superiore del corpo e lasciano scoperte attrattive che aiutano efficacemente quello sguardo supplichevole, sicchè il nostro eroe lasciasi sdrucciolare a terra la lancia e lo scudo

ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα
γυμνᾶς παρανιδὼν ἐξέβαλ', οἰῶ, τὸ ξίφος [1].

Il Palladio, lasciando Cassandra, ormai perduta, si rivolge ad Elena e tiene il suo scudo sopra di lei; la lancia è rivolta indietro, poichè non è colle armi che voglia difenderla, ma l'aiuta a riportar vittoria, accrescendo la forza della sua bellezza [2].

Ancora una parola sull'ultimo episodio di questa scena, un vecchio che porta via un fanciullo. Non possiamo pensare ad Anchise, perchè esso è chiaramente caratterizzato per un pedagogo. Io penso che si debba rinunziare ad ogni denominazione, e che sia meglio

[1] Arist. *Lysistr.* v. 155.
[2] Atene che concede la bellezza a Ulisse: Odissea ζ 229.

limitarsi ad ammettere siasi voluto esprimer questo semplice pensiero che della famiglia distrutta si è salvato un solo tenero germoglio [1].

Ciò che abbiamo appreso in questo vaso ci tornerà in acconcio per l'illustrazione dell'idria Albergatti (γ), la quale, coll'eccezione della scena finale, contiene il medesimo apparato di figure, senza però la finezza di esecuzione che distingue l'altro. Ad Elena, che anche qui noi ravvisiamo nella seconda inseguita, molto bene s'addice l'atto di oppor da lontano le braccia al marito che s'avanza minaccioso. Quando nelle addotte pitture vasculari vorremo denominare la seconda supplicante insieme con Cassandra, non potremo in essa ravvisare altro personaggio all'infuori di Elena, come appunto nel vaso di Vivenzio.

Sin nella enumerazione dei monumenti si è veduto, come siano strettamente collegati tra loro i tipi dell'inseguimento di Cassandra e del riacquisto d'Elena, ond'è che per intender pienamente il primo è indispensabile che qui ci fermiamo, almeno un poco, nel secondo [2].

La più antica rappresentazione che noi conosciamo

[1] Al vaso di Blacas par che si avvicini quello di Conze *M. d. I.* VI VII t. 71, 2 e *Vorlegeblätter* III 3, 2; laddove la relazione con *Bull. arch. nap.* II 7 = *Arch. Ztg.* 1845 t. 28 (cf. *Cat. Jatta* 414 p. 162-180) e *B. d. I.* 1862 p. 130 non mi par evidente; tuttavia riconosco di non poter dare una soluzione soddisfacente di tutte le difficoltà. Heydemann l. c. p. 119 propone senza alcun fondamento Elena e Polissena per le supplichevoli.

[2] Cfr. Overbeck *Bildw.* p. 626; Heydemann *Iliupersis* p. 22, 3; Kekulé *A. d. I.* 1866 p. 399 segg.; von Duhn *Commentationes in honorem F. Bücheleri et H. Useneri* p. 99 segg.; Dilthey *Arch. Ztg.* 1873 p. 75 segg. Escludo di qui quelle rappresentazioni che mostrano Elena ricorrente al simulacro d'Apollo o protetta da Apollo, alle quali ultime appartiene anche *Arch. Ztg.* 1852 t. 37, oenochoe nel museo di Cassel, spiegata da Gerhard per Jon e Creusa.

del riacquisto di Elena, è parimente una pittura della cassa di Cipselo. Paus. V 18, 3 *Μενέλαος θώρακά τε ἐνδεδυκὼς καὶ ἔχων ξίφος ἔπεισιν Ἑλένην ἀποκτεῖναι, δῆλα ὡς ἁλισκομένης Ἰλίου.* Con questa descrizione, la quale accenna non propriamente ad un inseguimento, ma solo all'atto in cui Menelao si scaglia sulla sua sposa, si accordano parecchi vasi a figure nere [1], i quali presentano un guerriero minacciante colla spada o colla lancia una donna tranquillamente seduta dinanzi a lui e che sollevando il suo velo lo riguarda; *a*, che collega la nostra scena colla morte di Priamo, dà chiaramente a vedere, di qual fina caratteristica sia capace l'arte arcaica co' suoi semplici mezzi. La bellezza d'Elena è designata mediante una straordinaria ricchezza della veste; sul che, trattandosi di questo periodo dell'arte, è a giudicarsi diversamente che ai tempi di Apelle [2]. Nell'atteggiamento di Menelao è egregiamente improntata l'irresoluzione momentanea; con non minor sentimento è in seguito espressa la crudeltà di Neottolemo. Avuto riguardo al carattere generale dello stile io riterrei questo vaso di origine calcidica.

Da questo gruppo deve distinguersene un altro affine, il quale ha sì molte cose comuni con esso, ma se ne differenzia in ciò che non è rappresentato un incontro, ma una donna che vien portata via [3]. De Witte,

[1] *a*) Berlino 1642 ripr. Gerhard *etr. u. camp. Vasenb.* t. 21; Overbeck t. 26, 1. *b*) Durand 309, ripr. Gerhard *A. V.* II 129. *c*) *Museo Gregoriano* II 47 2 a (49 2 a). Il numero posto tra parentesi è il più comunemente citato; l'esemplare della biblioteca del Museo austriaco, l'unico da me avuto a mano, si scosta in più punti dalla edizione conosciuta. *d*) Mus. brit. 507. *e*) *Arch. Ztg.* 1876 p. 116.

[2] Overbeck *Schriftqu.* n. 1842.

[3] *a*) Mus. brit. 510 ripr. Gerhard *A. V.* I 2 = Overbeck p. 628 n. 112.
b) » 512.
c) » 595.

Cat. Durand p. 105, propose parecchie interpretazioni: Elena rapita da Teseo e Piritoo o riacquistata dai Dioscuri, Etra liberata da' suoi figli (il che fu accettato nel catalogo del Museo brit.) e (*Cat. Beugnot* p. 54) Ecuba condotta al cospetto di Neottolemo; Gerhard, *A. V.* II p. 155, *etr. u. camp. Vasenb.* p. 16, *neuerw. Denkm.* 1714, ammise il rapimento di Briseide; Overbeck, *Arch. Ztg.* 1851 p. 259 e *Bildw.* p. 626 vi ravvisò il riacquisto d'Elena [1]. Kekulé l. c. fu il primo che, rilevati i tratti differenti de' vasi più sopra da noi enumerati, mise in sodo il loro accordo colla descrizione delle figure adornanti la cassa di Cipselo, senza però ravvisare in essi altro che una variante del medesimo tema. Tuttavia sarebbe strano di porre accanto ad un tipo così antico, che a suo modo bene esprime il trionfo della bellezza, un altro che rappresentasse Elena portata via, tanto più che l'asserzione di Overbeck di una doppia versione corrispondente nella poesia è completamente arbitraria [2].

Non è verosimile che una spiegazione basti per tutte le scene di donne portate via; mi sembra che possano spiegarsi quelle soltanto, le quali han comune

d) Berlino 1714, *Arch. Ztg.* 1851 t. 30, 2, Overbeck p. 627 n. 111.
e) Monaco 579.
f) » 1142.
g) » 1269, Overbeck p. 627 n. 110.
h) » 1354.
i) Napoli 2486.
k) Beugnot 52.
l) Gerhard *A. V.* III t. 17 (impiccolito) Overbeck p. 627 n. 109.
m) Napoli SA. 184.
n) Fiorelli *vasi del Conte di Siracusa* t. 10 = Minervini *Bull. nap. N. S.* VI t. 10 n. 14.

[1] Contrariamente O. Jahn *arch. Beitr.* p. 36; Heydemann l. c. p. 22.

[2] Cf. Dilthey *Arch. Ztg.* 1873 p. 77. Per la versione omerica Lehrs *pop. Aufs.* 3ª ed. p. 9 segg.

il tratto molto caratteristico che il guerriero minacci colla spada la prigioniera da lui trasportata. Ciò significa che essa sarà condotta a morte, ed è pertanto che io riconosco Polissena e Neottolemo. L'unica rappresentazione arcaica accertata, in un'idria del museo berlinese 1691, ripr. Gerhard *Trinksch. u. Gefässe* II 16 = Overbeck 27, 17, mostra a dir vero un ulteriore svolgimento mediante l'aggiunta della scena, mentre la primitiva allusione della spada sparisce, tuttavia corrisponde al tipo. Lasciando ora questa serie di monumenti volgiamoci alle rappresentazioni in figure rosse le quali ci porgono il riacquisto d'Elena, e cominciamo dalla più antica che sin qui si conosca, cioè dall'anfora di Pamphaios [1].

Essa ricorda molto da vicino i vasi a figure nere, nel tempo stesso che vi si ravvisa già il nuovo modo di concepire l'inseguimento d'Elena. Mentre ella cerca di fuggire, Menelao l'ha afferrata pel polso destro, e sta in procinto di colpir colla spada lei, che supplichevole gli rivolge la faccia. L'atto del ricoverarsi presso il Palladio vien mostrato da una serie di monumenti ben conosciuti, i quali a un tempo stesso esprimono fortemente il subitaneo cangiamento d'animo che avviene nell'inseguente Menelao [2]. Innanzi tutto l'orcio volcente *Mus. Greg.* II 11. 2 *a* (5, 2 *a*) = Overbeck 26, 12 [3]. Concordano mirabilmente con esso due metope

[1] Collez. Campana VIII 70; Brunn *Künstlerg.* II p. 726, ora in Parigi.

[2] Kekulé l. c. p. 395; Dilthey *Arch. Ztg.* 1873 p. 76; Furtwängler *Eros in der Vasenmalerei* p. 12. Io credo di riconoscere una corrispondente designazióne locale anche nel vaso d'Elena a figure nere (*b*). La colonna col gallo, che ricorre così spesso accanto al simulacro d'Atena nei vasi panatenaici, quì potrebbe essere una abbreviatura per questa figura, riconosciuta anche nelle rappresentazioni relative a Cassandra.

[3] *B. d. I.* 1862 p. 52; Overbeck t. 26, 8.

del Partenone, Michaelis t. IV 24 e 25 p. 139. Ritenerle per l'originale non me lo permette la divisione in due scene, la quale mostra che un tipo già fatto dovette adattarsi all'esigenze dello spazio. Sullo specchio etrusco *M. d. I.* VIII t. 23 = Gerhard *etr. Sp.* IV 388 trovasi il Palladio e Afrodite, manca Eros, e Menelao in cambio di gettar via la spada è impedito di colpire da una figura muliebre.

Qui appartiene ancora uno specchio a torto disconosciuto, Gerhard II 197 = Overbeck *Bildw.* t. 12, 7 = Müller - Wieseler *Denkm. d. a. K.* I 306. L'interpretazione che vi ravvisa il primo convegno amoroso di Menelao (MENLE) ed Elena (ELINA scritto da d. a sin.), per opera di Afrodite, non riesce a dar ragione del fatto che Elena siede su d'una base a tre gradini, che alza le mani in atto supplichevole verso Afrodite, mentre Menelao porta un fodero vuoto, essendogli sdrucciolati al suolo spada e scudo; a disposizione amichevole accenna il dono che porge la destra. Sono questi i tratti caratteristici della scena presso il Palladio, un po' confusi per esser tutto ristretto dentro la superficie circolare dello specchio, tuttavia perfettamente riconoscibili. Due altri specchi, Gerhard II 236 e IV 399, sono già stati menzionati prima come qui appartenenti. Anche una gemma esattamente interpretata dal Brunn lasciava riconoscere Elena presso il Palladio, e verosimile è il complemento di un rilievo in terracotta secondo il suo modello [1]. L'intervallo di tempo che divide dagli altri questi due monumenti nominati da ultimo, viene riempito in parte da quei vasi, dove si veggono insieme Cassandra ed Elena. Essi colmano questa lacuna. Noi

[1] Dilthey l. c. t. 7. 2.

vi vediamo le due scene contemporanee compiersi nello stesso luogo: niente di più naturale che il congiungerle insieme. Finchè Elena ricoverantesi presso il Palladio era conosciuta soltanto nel vaso del *Mus. Greg.*, potevasi ritener questo tratto per una singolarità [1], ma ora che noi lo rinveniamo in sì numerosi monumenti, e sin nell'arte etrusca, siamo obbligati ad ammettere l'esistenza di una tradizione poetica che riuniva tutti e due gli avvenimenti e li esprimeva in vivo contrapposto. Se abbiamo rettamente spiegato la designazione locale nel vaso a figure nere Overbeck t. 26, 3, dobbiamo supporre molto antica questa versione, ma visto lo stato della tradizione noi non possiamo venir che a una conclusione negativa. L'Iliupersis di Arctinos come quella di Stesicoro è da escludersi, insegnandoci rispetto alla prima il compendio di Proclo che Elena fu riacquistata dal suo marito nella casa di Deifobo, rispetto al secondo rilevandosi dalla *tabula Iliaca* che esso raccontò l' avventura sì di lei che di Cassandra in una maniera diversa dalle nostre rappresentazioni artistiche [2]. La versione di Lesches non la conosciamo. D'Ibico possediamo soltanto un breve frammento relativo a Cassandra, Bergk 9:

Γλαυκώπιδα Κασσάνδραν, ἐρασιπλόκαμον κούραν Πριάμοιο
φᾶμις ἔχεσι βροτῶν.

Rispetto poi alla sua versione del riacquisto d'Elena sono molte le voci. *Schol. ad Arist. Lysistr.* 155; *Vesp.* 714; *ad Eurip. Andr.* 629. Nell'ultimo passo dalle parole frammentarie può ricavarsi, dove abbia luogo la scena,

[1] Minervini *Bull. nap. N. S.* VI p. 114. « Noi altrove attribuimmo quest'ultima rappresentanza ad un'imitazione del soggetto di Cassandra che ricorre al Palladio ». *Bull. arch. nap.* d'Avellino VI p. 161.

[2] Jahn *gr. Bilderchr.* p. 33 sg.

vale a dire nel tempio di Afrodite[1]. Ibico dunque segue anche qui Stesicoro. Dunque de' nomi che noi conosciamo non rimane altro all'infuori di quello di Lesches. L'arte figurativa tuttavia non si è valsa dapprima, e neppure in seguito sempre, di questa aggiunta, nemmeno quando cominciò ad aver bisogno di sollevare l'elemento drammatico, e se essa non ha accettato tutto quello che poteva soddisfare tale tendenza, ciò le torna a maggiore onore[2]. Anche nei particolari può seguirsi lo svolgimento nell'espressione dell'affetto, e meglio di tutti nella figura di Cassandra. Sin nei vasi arcaici ella apparisce mezzo svestita (*a*) o affatto nuda (*o*). Con ciò si allude ad un immediato succeder della catastrofe, ed il vaso di Vivenzio segue appunto in questo tratto un'antica tradizione. Nei vasi d'età posteriore, nella gemma 1, in grado minore nel rilievo Borghese, il vestimento fa le veci di una foglia pel corpo che nel violento agitarsi mostra tutta la sua bellezza. Uno sguardo a questa soluzione perfettamente riuscita in tutte le sue linee può bene avere aiutato, quando l'arte greca, nel secolo IV, espresse in un capolavoro tutto il *pathos* onde a quell'epoca era animata, intendo parlare di quella Menade che salita con un piè sull'altare, gettasi addietro estatica, agitando nelle mani un idolo[3].

Ritorniamo ora alla nostra pittura. Un confronto

[1] Jahn l. c. nota 215.

[2] Rispetto a due gemme, nelle quali si credette di ravvisare un'allusione alla violazione vd. Overbeck 652 seg. n. 141. 143; cfr. il catalogo dei monumenti; la terza n. 147 è stata messa da parte per l'interpretazione di Brunn l. c. Sull'origine alessandrina di questa versione cfr. Jahn l. c. nota 211; cfr. ancora *arch. Beitr.* p. 297 seg.

[3] Otfr. Müller *Handbuch* § 388, 3. Tra le gemme *Cat. Biehler* (Wien 1866) Chat. III, intaglio in calcedonia: incontro all'erme s'inginocchia un fanciullo che beve ad un vaso. Chat. II 11 la figura principale senza l'idolo.

col vaso di Vivenzio mostra ottimamente, come essa sia indipendente rimpetto al tipo tradizionale e trovi il suo posto fuori di esso. Noi accennammo ad un'influenza dell'arte polignotica, e certamente appartiene a quel piccolo numero di pitture nell'interno di tazze, le quali possono tenersi in conto di segnalati lavori della più grand'epoca della pittura greca. Tra queste merita d'esser menzionato per primo il dipinto di Eufronio, Teseo in alto mare, principalmente per la relazione diretta che ha coll'arte monumentale [1]. Non meno straordinarî di questo sì per l'insolita grandezza, come anche per la bellezza del disegno son due tazze di un artista sconosciuto (Monaco 370 e 402, ripr. Gerhard *Trinksch. und Gef.* t. *C* 1-6): Achille e Pentesilea, Apollo e Tizio. Quale rappresentante della classe delle pitture policrome ricorderemo la creazione di Anesidora [2]. Notevole è una certa somiglianza dei fregi esterni: nelle tazze della Pentesilea e di Anesidora sono guerrieri in atto di partire. Allude questo ornamento ad una delle più sacre funzioni dei vasi, cioè al bicchiere del congedo. La tazza di Codro e il cantaro di Epigene portano lo stesso ornamento collo stesso significato. Più che tutti gli esempî arrecati si accosta al nostro vaso il bel cratere frammentario di Taranto (ora a Parigi), Luynes *Vases* 43. La meravigliosa somiglianza del disegno, la perfetta uguaglianza della scrittura caratteristica mostrano come ambedue i vasi sian di mano del medesimo artista. Klügmann, *die Amazonen* p. 47 seg., ha rettamente posto in chiaro la relazione che il cratere tarantino ha col dipinto di Micone del combattimento delle Ama-

[1] De Witte *Mon. publ. par l'ass. pour l'encouragement des études grecques.* I e II.

[2] Gerhard *Festged. an Winckelm.* tav. I; *Élite céram.* III 44.

zoni nella Stoa poikile. Quivi stesso una parete era adorna di quella pittura di Polignoto, onde l'artista trasse l'ispirazione del nostro dipinto.

Con quel che si è detto se n'è già determinata in generale l'epoca, la quale può assegnarsi soltanto approssimativamente. Al carattere paleografico delle due parole si conviene la fine delle settantesime o il principio delle ottantesime olimpiadi. Le forme AKNS (due volte contro Σ una volta sola) spariscono definitivamente dalle liste dei tributi nell'olimpiade 83, 2, subentrando le più recenti AKNΣ. Se ritiensi, come è mia opinione, che non corra essenziale differenza tra la paleografia dei marmi e quella delle iscrizioni vasculari, saremo disposti ad ammettere come estremo termine posteriore l'anno 440, olimpiade 85.

W. Klein

ETTORE RIPORTATO A TROIA
PITTURA PARETARIA DI POMPEI

(Tavv. d'agg. O, P.).

Il frammento di pittura murale che si pubblica sulle tavv. d'agg. O. P, esiste in una casa di Pompei ben conosciuta agli archeologi per il prezioso ritrovamento delle tavolette cerate di L. Cecilio Giocondo, pubblicate dal de Petra *(le tavolette cerate di Pompei*, Roma 1876) ed illustrate dal Mommsen *(Hermes* 1877 p. 88, cf. *Bull. d. Inst.* 1877 p. 41 ss.) e per la scoperta di altre belle ed interessanti pitture *(Bull. d. Inst.* 1876 p. 163 ss.).

Il nostro quadro occupa il centro della parete destra del tablino *(Bull.* l. c. n. 9), mentre ciascuno

de' quadri esistenti ne' compartimenti laterali riunisce i busti d'una Baccante e d'un Satiro (l. c. 10. 11). Dirimpetto evvi in mezzo al muro sin. il quadro d'Ifigenia, pubblicato da C. Robert, *arch. Ztg.* 1877 tav. 1 cf. pag. 1 ed i compartimenti laterali recano due altre pitture riferibili al ciclo bacchico e simili a quelle del muro d. (vd. *Bull.* 1876 p. 241 s.). Le pitture del tablino e di tutta la parte anteriore della casa sono eseguite nel 3° stile decorativo, appartengono cioè all' epoca inc. de' primi tre imperatori (*Bull. d. I.* 1874 p. 141 sgg. *Giorn. d. sc. di Pomp. N. S.* III p. 108 sg.).

Delle nostre tavole la prima (O) presenta tutto quello che è rimasto del quadro sulla scala di 2:13; nella seconda sono ripetute in grandezza dell'originale le due teste, nelle quali sta il merito principale di questo frammento e che non potrebbero essere degnamente ripetute in dimensioni più piccole. Tutte e due le tavole sono eseguite dietro egregi disegni del sig. architetto A. Sikkard.

La scena rappresentata avviene entro una casa o palazzo ed è rappresentato precisamente l' ingresso alla parte più interna di essa. Il primo piano è diviso in tre parti mediante 2 colonne, alle quali nell'estremità sin. – e così probabilmente anche a d. – corrisponde un pilastro. L'intercolunnio fra il pilastro a sin. e la prima colonna è chiuso fino ad un terzo dell'altezza da una tavola o muricciolo che sia, e qui pure lo stesso può supporsi per l' intercolunnio d. Invece l' intercolunnio medio forma l' ingresso di una località analoga al tablino delle case pompeiane, e per il quale si ha l'accesso ad uno spazioso viridario, sul cui lato sin. e posteriore è visibile un portico, che dobbiamo supporre anche a d.

Dietro alla tavola che chiude la parte inferiore dell'intercolunnio sin. abbiamo a supporre qualche cosa su cui stanno le due donne ivi visibili, sia il pianerottolo di una scala, sia un altro rialzo qualunque.

Poco è rimasto delle persone rappresentate. Vediamo nel primo piano a sin. una figura colla veste lunga che s'incammina verso il summentovato ingresso fra le due colonne. Tutto induce a ritenerla maschile: l'altezza della persona, la larghezza delle spalle, i capelli d'un color biondo rossastro che, come ho potuto convincermi con certezza, sono corti; anche il modo di camminare non pare femminile. Ciò ammesso abbiamo a riconoscere nella sua veste lunga il costume frigio. Ha la parte superiore del corpo chinata un poco avanti e abbassate tutte e due le braccia; la gamba che sta indietro, è leggermente piegata. Veste, oltre il lungo chitone paonazzo coll'orlo verde, un corto mantello che coprendo le spalle gli scende fino alla vita; inoltre però accanto alla mano sin. si scorge un lembo svolazzante d'una veste di colore azzurrognolo, che non ha niente a che fare con quel mantello, nè si può immaginare che relazione possa avere avuto col suo vestiario. Ora riflettendo a tutto il suo portamento, alle spalle e braccia abbassate, alla gamba un po' piegata, pare assai probabile che egli, unitamente forse ad un altro che doveva precederlo, portasse qualche cosa, e che la cosa talmente portata fosse coperta d'un panno di cui un lembo poteva svolazzare addietro. E queste due persone erano precedute da una terza munita di due lancie, le cui punte sono conservate. — Rimangono le due donne che colla parte superiore del corpo sono visibili nell'intercolunnio a sin. Lo vede ognuno che fra esse quella a d. è la persona principale, l'altra d'un'importanza secondaria.

Quella prima è rimarchevole sotto più riguardi. Essa ha i capelli bianchi: un ripetuto e scrupolosissimo esame dell' originale non mi ha lasciato alcun dubbio che tale era l'intenzione del pittore. Però, mentre le forme son decisamente matronali, il viso non mostra veruna traccia della vecchiaia: è il viso d'una donna matura sì ma che non ha ancora perduto niente della sua straordinaria bellezza. Siccome i capelli bianchi non lasciano dubbio alcuno sull'intenzione di rappresentare una donna vecchia, così tale freschezza del viso avrà a spiegarsi da un certo idealismo, secondo il quale il pittore si contentò di accennare soltanto alla età della persona rappresentata invece di mostrar forme già distrutte dagli anni.

Non credo cioè che qui si abbia a pensare a polvere o cenere che talvolta in segno di lutto si metteva sulla testa. Tale manifestazione d'un lutto violento, di origine orientale, la troviamo presso Omero (Σ 23 sgg. Ω 162 sgg.), ma che in epoca più tarda questo uso si sia mantenuto presso i Greci, non ne conosco una bastevole testimonianza. Se presso Euripide (*Hec.* 496) Ecuba κεῖται κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα, gli è perchè essa sta sdraiata sul suolo; Flavio Giuseppe (II 15,4; 21,3) parla di Giudei; Luciano (*de luctu* 12: καί που καὶ ἐσθὴς καταρρήγνυται καὶ κόνις ἐπὶ τῇ κεφαλῇ πάττεται) dice chiaramente che ciò non era un uso generale, e potrebbe darsi benissimo che anch'egli parlasse di Orientali: si avverta che anche ne'due passi di Giuseppe la polvere messa sulla testa va congiunta colla veste stracciata, e si noti inoltre che Giuseppe, l'Ebreo, per significar in greco quel costume orientale, ricorse ad Omero, ed in ambedue i passi citati si servì della parola omerica καταμᾶσθαι, non trovando, come pare, un sinonimo nella letteratura poste-

riore. Ma supposto anche che tale uso sia stato più diffuso di quello che pare, e ammesso che l'artista abbia potuto raffigurare un costume orientale, trattandosi di Orientali, nondimeno la supposizione in discorso dev'essere rigettata. Presso Omero quelli che ricevono una triste notizia, sotto la fresca impressione di essa, piangendo e lamentando, voltolandosi per terra, pigliano cenere o polvere, e se la mettono in testa, impolverando talmente non soltanto i capelli ma puranco il viso ed i vestiti. Il loro aspetto poi è quale Omero (Ω 163 sgg.) ci dipinge Priamo:

. . . ἀμφὶ δὲ πολλὴ
κόπρος ἔην κεφαλῇ τε καὶ αὐχένι τοῖο γέροντος
τήν ῥα κυλινδόμενος καταμήσατο χέρσιν ἑῇσιν

e così rimanevano per quel tempo durante il quale la freschezza del dolore non permetteva loro di pensare alla cura del corpo. Ma siffatte manifestazioni violente del dolore sono estranee all'arte greca, la quale, com'è ben noto, in casi simili saviamente si contenta del velamento del capo. E specialmente un artista del valore e delle tendenze di quello che inventò il nostro quadro, presentando una donna come questa, non è credibile che abbia voluto rappresentarla in uno stato simile a quello di Priamo (l. c.) o anche ricordare, mostrandone le traccie, una scena come quella di Achille (Σ 23). Finalmente una testa impolverata nel modo sudetto doveva presentarsi tutt'altrimenti: la polvere, o cenere che sia, non poteva così completamente alterare o nascondere il color naturale de'capelli, mentre invece tutta la persona doveva comparir sporca ed orrida. Non era costume certamente di tenersi puliti nel resto, ed aver i capelli quasi incipriati di

cenere e polvere: e questo sarebbe il caso della donna qui rappresentata.

Osserviamo poi che i capelli di essa sono tagliati nella stessa maniera della Elettra, o che altro nome gli si voglia dare, del noto gruppo della Villa Ludovisi: segno ben noto di lutto. E questo lutto lo vediamo ammirabilmente espresso nella fisionomia, la cui concezione ed esecuzione sono superiori ad ogni lode: vi si vede un profondo dolore, che però non è più recente ma ha già trapassato i primi spasimi ed ha trovato il tempo di tranquillizzarsi. Si osservino questi occhi mezzo velati, questa immobilità in un viso che di natura sua doveva essere de'più espressivi, una certa rilasciatezza intorno alla bocca, e si converrà che in questo frammento ci è rimasto uno de'più belli avanzi della pittura antica.

Con tale espressione dolorosa e col segno di lutto già osservato sta in perfetta armonia tutto l'abbigliamento della persona. Ha coperta la testa non d'un velo fino ma d'una veste greve – come si deduce con evidenza dalla caduta perpendicolare delle pieghe – e doppia, d'un colore chiaro azzurrognolo al di fuori, e foderata di paonazzo. E di siffatta veste ne stava coperta ancora più completamente: chiaro si vede che appunto nel momento rappresentato ella la rimuove per osservar meglio le persone che le passano avanti per entrar nell'interno della casa. — Siccome poi quella veste doveva coprire tutta la parte superiore del corpo, così non ci deve recar meraviglia il vedere alquanto in disordine l'abbigliamento che in tal modo doveva rimaner nascosto. Perchè non evvi alcun dubbio che l'artista, rappresentando la collana in quel modo che la vediamo, non l'abbia fatto con intenzione o per esprimere una qualche idea: altrimenti era più semplice e più bello

di dipingerla bene assestata. E una certa negligenza si manifesta pure nella veste caduta giù dalla spalla d. che lascia libera questa spalla stessa e parte del petto.

Una donna profondamente attristata come questa doveva passar le giornate ritirata nelle sue stanze, e soltanto da un motivo speciale può essere stata indotta ad affacciarsi all'ingresso della parte interiore della casa. È chiaro poi che tale motivo deve cercarsi nell'azione delle persone summentovate, di cui ci è rimasta qualche debole traccia, e che la sua attenzione e i suoi occhi sono rivolti a quell'oggetto che da essi vien portato e che dovea avere tanto interesse per essa da strapparla alla sua solitudine, da attirar l'attenzione d'una persona, che sembra insensibile a tutto fuorchè al dolore che la opprime, da indurla a rimuovere dal suo viso quel velo onde stava coperta. Ora di qual genere è questo interesse? Osservando l'espressione del viso possiamo affermare che le sue sensazioni in questo momento non dipendono da un ordine di idee diverso da quello ond'è cagionato il dolore che, non v'è dubbio, ella sente già da qualche tempo. Non trattasi d'un avvenimento lieto: se ne scorgerebbe qualche riflesso su questo viso, ed era inevitabile che il pittore mettesse gli spettatori in relazione coll'azione rappresentata, specialmente una spettatrice la quale, a giudicarne dalla straordinaria diligenza dell'esecuzione, doveva occupare una parte principale nel quadro. Non si tratta d'altra parte nemmeno d'una nuova ed inaspettata disgrazia, che anch'essa avrebbe dovuto produrre tutt'altro effetto nel viso di quella donna. In somma si può dire che non si tratta di un oggetto, di un avvenimento estraneo a quel dolore dal quale ella già da qualche tempo è stata oppressa, ma d'un oggetto, d'un fatto,

che con questo medesimo dolore deve stare in una stretta relazione. L'aspetto che le si offre, il fatto che si compie, non può venirle inaspettato.

È difficile poi a credere che un dolore come quello che si dipinge in quel viso sia cagionato da altro che dalla morte di una persona amata.

Ora un oggetto, che deve stare in istretta relazione con quel triste avvenimento, un oggetto pesante, che secondo ogni apparenza vien da due uomini portato nell' interno della casa, che poteva chiamar fuori quella donna, che altro potrebb'essere se non il corpo stesso del defunto?

Ciò ammesso abbiamo tutti gli elementi necessarî per la spiegazione del quadro. Trattandosi probabilmente d'una scena del mito troico – ce lo insegna l'uomo vestito alla foggia orientale – una donna dai capelli bianchi, d'aspetto distintissimo, immersa in profondo lutto, non può esser altra che Ecuba. Ella vede riportare il corpo di uno de'suoi – probabilmente d'un figlio – ucciso dai Greci. Però ella non riceve o ha ricevuto in questo stesso momento anche la notizia della sua morte, anzi bisogna che questa le fosse nota già da vario tempo.

Tutte queste circostanze unite non ammettono che una sola spiegazione: Ettore che viene da Priamo riportato dal campo de'Greci. Nel primo piano a d. era probabilmente rappresentato Priamo stesso e forse anche altre persone che gli erano andate incontro. Se nell'intercolunnio a d. corrispondenti ad Ecuba e la sua compagna, siano state visibili delle altre persone, non può decidersi. In quella compagna siamo liberi di riconoscere sia una figlia sia una serva: è chiaro che cerca di consolarla, ma che i suoi sforzi non producono alcun effetto.

Alla spiegazione proposta si potrebbe fare un'obbiezione di cui non disconosco l'importanza: che cioè in quel momento ove Ecuba vede riportare il corpo dell'ottimo de'suoi figli, ci aspettiamo di vederla molto più commossa, ed infatti sarebbe naturalissima una forte recrudescenza del dolore. Ma le ragioni sopra esposte sono tanto stringenti, mi pare, da non lasciare altra possibilità, e conviene accettare il fatto che Ecuba qui sia stata rappresentata in una maniera diversa da quella che ci saremmo aspettata. Per spiegare il qual fatto possono immaginarsi diversi motivi.

L'oggetto principale della rappresentanza, il problema cioè su cui dovevano concentrarsi gli sforzi dell'artista, non era tanto l'azione che si compie nel primo piano, gli uomini che portavano Ettore e Priamo che probabilmente lo accompagnava, giacchè questi doveano esser veduti più o meno da dietro, quanto le spettatrici e forse qualche persona venuta incontro a quelli che arrivavano. Ora non dubito che fra queste stesse persone Ecuba occupava il posto principale e che sopra essa doveva concentrarsi lo studio del pittore e l'interesse dello spettatore. Anzi crederei che questa figura fosse il punto di partenza per l'invenzione dell'intiero quadro, che cioè l'artista incontratosi con una donna di questo tipo, o immaginatala in qualunque altro modo, abbia concepita l'idea di rappresentarla come Ecuba, e che poi, trovata una situazione che gli sembrasse conveniente, abbia completato la composizione.

Ciò non basta per altro per spiegare che la concezione d'una testa coll'espressione d'un dolore tranquillo abbia dato origine alla rappresentanza d'una scena che sembra richiedere un'emozione più violenta. Ma qui forse sarà ammissibile un'altra supposizione. Fra le

persone che andavano incontro al corpo di Ettore riportato a Troia difficilmente poteva mancare Andromaca. Forse essa era visibile nel primo piano a d. vicino a Priamo ed al marito defunto, e allora senza dubbio il suo dolore manifestavasi in una maniera più violenta. Mi pare adunque non tanto improbabile che l'artista a bella posta abbia messo in contrasto il dolore violento della moglie con quello più posato e tranquillo della madre che già ha perduto tanti figli e alla quale le sofferenze di questo genere non riescono più nuove.

Aggiungerò ancora che la rappresentanza di Ecuba senza altri indizi della vecchiaia all'infuori de' capelli bianchi non è punto senza analogie. La troviamo perfino senza i capelli bianchi, rappresentata come una donna bella e giovane, in due pitture vascolari a f. r. rappresentanti Menelao ed Ulisse che vengono per ridomandare Elena (Overbeck *Gall. her. B.* p. 332 n. 1 = Dubois-Maisonneuve *Introd.* tav. 63 = Inghirami *Gall. Om.* I 57; Overbeck l. c. n. 2 = Tischbein *Vases d'Hamilton* I 15 = Inghirami l. c. I 58), in due altre pitture vascolari a f. r. rappresentanti Ettore in Troia coi suoi genitori (Overbeck *Gall. her. B.* p. 398 n. 21 tav. XVI n. 16 = *Mus. Greg.* II 60, 2 = Gerhard *auserl. Vasenb.* III 189; Overbeck l. c. p. 400 n. 22 = Gerhard l. c. III 188) e in una rappresentante il combattimento fra Achille ed Ettore (Overbeck l. c. p. 449 n. 100 = Gerhard *auserl. Vasenb.* III 203). Ma più analoga ancora è la rappresentanza vascolare Overbeck l. c. p. 170 n. 185 = *Mon. d. Inst.* II tav. XII, interpretata dal Welcker (*Ann.* 1837 p. 297) per Edipo e Jocasta, meglio da C. O. Müller (*Ann.* 1835 p. 222) per Ecuba e Polimestore. Ma sia la donna ivi rappresentata Jocasta o Ecuba, in ogni modo il pittore l'ha caratterizzata da vecchia per i capelli bianchi e per un bastone cur-

vato sul quale ella s'appoggia; del resto nè nelle forme del corpo nè nel viso sonvi indizi d'età avanzata, all'infuori forse d'una ruga orizzontale nella fronte la quale per altro può dipendere anche dallo sguardo attento ch'ella fissa su quella figura che secondo C. O. Müller sarebbe Polimestore, secondo Welcker Edipo.

Restano a menzionarsi due rilievi rappresentanti l'arrivo delle Amazoni a Troia, sui quali una figura, spiegata generalmente per Andromaca, forse avrà a chiamarsi Ecuba.

1. Overbeck *Gall. her. B.* p. 495 n. 3, tav. XXI 1 = Winckelmann *M. in.* 137.

2. Overbeck l. c. n. 4 = Winckelmann l. c. 138 = Inghirami *Gall. Om.* 244.

In 1 (fregio di marmo di Villa Borghese) troviamo nell'estremità sin. indubitatamente Andromaca seduta (v. s.) con Astianatte in seno; le stanno dirimpetto due donne piangenti, da dietro si avvicina una vecchia, annunziando probabilmente l'arrivo delle Amazoni. Seguono a d. le Amazoni e poi un'altra donna seduta (v. d.), colla testa velata come la prima, che appoggia l'avambraccio sin. sopra un'urna. Le sta dietro una giovane donna in atteggiamento mesto, d'avanti le si avvicina un giovane col berretto frigio, che toccandole il mento colla sin. cerca di consolarla, annunziando senza dubbio anch'egli il nuovo soccorso arrivato. In quest'ultima donna vorrei riconoscere Ecuba, invece di veder ripetuta Andromaca, ed in ciò dopo le analogie addotte sopra non ci farà difficoltà l'assenza di qualunque indizio di vecchiaia.

2 ripete il gruppo ultimamente descritto colla differenza che dietro alla donna seduta (v. d.) ne stanno due in simile atteggiamento come in 1, ed una terza che si rivolge a sin., e che il giovane non ha il berretto frigio.

Il nostro quadro, come in generale le pitture del 3° stile, è d'un'esecuzione molto più accurata di quella delle pitture degli ultimi tempi di Pompei. Queste cioè vogliono esser guardate da una certa distanza (0,80—1,0 all'inc.), mentre il nostro frammento, col quale peraltro in questo riguardo anche fra i quadri del 3° stile forse nessuno può esser paragonato, più lo si esamina da vicino e più si è costretto di ammirare la finezza e delicatezza di tutti i dettagli; la nostra tav d'agg. P è anche in questo riguardo una fedele copia dell'originale. — Anche nelle forme ideali de'visi abbiamo a riconoscere una particolarità del 3° stile, che in questo senza dubbio seguiva una buona tradizione greca, mentre le ultime pitture pompeiane vanno contradistinte per il naturalismo e per la riproduzione di certi tipi sensuali, ne'quali con molta probabilità si può ravvisare un'influenza locale.

A. Mau

UNA TAZZA DI COLIADE.

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXXVII^a; tav. d'agg. Q)

Nella tavola XXXVII^a dei Monumenti inediti vien riprodotta una tazza greca dipinta del Museo di Gotha, la quale offre grande interesse e pel luogo ove fu ritrovata, e per le rappresentazioni che contiene, come anche per la tecnica esecuzione; e merita pienamente la riproduzione non meno bella che esatta nella grandezza e nei colori dell'originale che l'Istituto le ha voluto consacrare.

Il luogo ove fu ritrovata la tazza, che è molto spezzata e mostra qua e là dei buchi, è presso il promontorio di Hagios Kosmas nell'Attica, corrispondente

all'antico promontorio *Kolias*, secondo che l'Ulrichs (*Reisen und Forsch.* II. p. 182 seg.) ha giustamente messo fuor di dubbio. Quel luogo era celebre per l'argilla che vi si cavava, la quale era particolarmente acconcia alla fabbricazione dei vasi per la proprietà che avea di ritenere i colori di minio: Eratostene presso Ateneo p. 482 *B* e Macrob. *Sat.* V 21, 10; Plutarco *de recta aud. rat.* 9; Suid. s. v. Κωλιάς; Schol. Aristoph. *Lysistr.* 2. Nello stesso luogo furon ritrovati molti oggetti, tra i quali, a citarne un esempio, la *pinax* che Benndorf riproduce nei *Griech. Sicil. Vasenbilder* tav. 1.

Le figure che adornano il vaso parte sono di soggetto erotico, parte rappresentano scene di simposio, quali ben s'addicono ad una tazza. La scena erotica si trova nell'interno. Un giovinetto a cui spunta ora la barba abbraccia e bacia un ragazzo; il primo è coronato, nudo salvo il mantello che a mo' di scialle è gettato sulle due braccia; ha nella sinistra un bastone a guisa di gruccia. L'altro è coperto d'un largo mantello e tiene nella sinistra una cetra. Che la scena abbia luogo in una palestra, ci è additato dagli utensili ad essa proprî pendenti da un uncino dietro il ragazzo, vale a dire da una boccettina per olio, da una *stlengis* e da una spugna, il tutto legato assieme da una striscia di cuoio, come spesso s'incontra (p. e. Gerhard *auserl. Vas.* 281; *ant. Bildw.* 67 [vaso di Berlino 797]; e altri). Vicino all'uomo più anziano trovasi un cane, certamente a lui appartenente, di color bianco e fornito di collare, il quale abbaia contro un coniglio che se ne sta dentro una gabbia; questa ha la forma di un'uccelliera, quale si vede, a mo' d'esempio nel bel vaso del museo di Pietroburgo (n. 1791, ripr. nel *Compte-rendu* 1860 tav. 1) dove, nella parte superiore, è visibile anche

l'anello con cui poteva sostenersi trasportandola; cfr. Stephani l. c. 1860 p. 34,5. Il coniglio o forse anche la lepre – dacchè in siffatte rappresentazioni riesce per lo più difficile e anche inutile il distinguerli – era, come tuttora ai nostri giorni, uno dei prediletti trastulli della gioventù. Molto spesso vediamo fatto dono di questa bestiuola ai fanciulli (p. e. Gerhard *auserl. Vasenb.* 278,1; 280; Berlino 896; Pietrob. 1721; Napoli 2961; e altri molti), vediamo come con gioia la mostrano (p. e. come Gerhard *aus. Vas.* 290; Napoli 3178; e altri) o la conducono alla corda (Berlino 1766; ripr. Gerhard *Trinksch. u. Gef.* 11.12; e altri). È noto il significato erotico di quell'animale – si consultino soprattutto i copiosi raffronti presso Stephani *C. R.* 1862 p. 65, ss. – e noi non andremo errati riferendovi anche la nostra pittura vascolare. In ringraziamento pel dono del coniglio l'uomo riceve dal ragazzo un bacio e forse anche – per usar le parole dell'Eschilo (fr. 131 Nauck = Ateneo p. 602 *E*) il *σέβας μηρῶν ἁγνόν*. Nello spazio libero trovansi delle lettere di un'iscrizione illeggibile, le quali del resto non furon potute più ravvisare dal sig. dott. Aldenhoven, che con somma gentilezza ha confrontato per mio conto l'originale esistente in Gotha; è probabile pertanto che nell'imballaggio o nel trasporto si sian del tutto cancellate.

Su tutte e due le facce esterne sono dipinte scene di bevitori. Su d'una metà della tazza v'è nello *σχῆμα τῆς κατακλίσεως* un uomo anziano, barbato, un po' calvo sopra la fronte – si direbbe un Satiro, se non avesse le orecchie di forma indubitatamente umana – che sorbisce da una tazza da lui tenuta colla destra per un dei manichi; la sua sinistra posa sul suolo, col gomito appoggiato ad un cuscino ricamato; è vestito d'un mantello che a mo' di scialle dal braccio sinistro si

ripiega sul tergo e sulla parte inferiore del corpo. Più per riempir lo spazio che per caratterizzar la scena pende sopra le sue gambe un astuccio da flauti (συβήνη) con la cassettina per riporvi le imboccature (γλωττοκομεῖον): cfr. su ciò Stephani *C. R.* 1869 p. 221 ss.[1] Nello spazio libero v'è un'iscrizione: Ευαγορας, ma al presente (secondo che il dott. Aldenhoven mi comunica) le singole lettere non si veggono così chiaramente come nel disegno, soltanto la seconda lettera non era certamente un O (come apparisce nella riproduzione)[2], ma un Y, di cui una delle aste oblique ancor rimane.

Anche sull'altra parte esterna della tazza c'è un uomo sdraiato su d'una materassa a righe di vari colori e su d'un cuscino rotondo; la sua clamide è avvolta a mo' di scialle intorno alla parte inferiore del corpo; per far contrapposto all'altra parte esso è giovane ed imberbe. Il braccio destro è disteso, e, sebbene qui appunto vi manchi un pezzo, tuttavia quel che resta della mano ci basta appunto perchè possiamo affermar con sicurezza che egli teneva *συνεστραμμένη τῇ χειρί* e *ἐπ' ἀγκύλης* una tazza (di cui rimane il manico) in procinto di lanciar il colpo nel giuoco del *cottabos*. Non è senza

[1] Dagli esempi ivi raccolti è da cancellare la pittura vascolare p. 222, 8 (*Mon. dell' Inst.* IV 10; Museo di Palermo: *Arch. Ztg.* 1871 p. 55, 46), poichè la Menade quivi effigiata non porta sul braccio alcun astuccio da flauto, ma soltanto la sua nebride, e su ciò non cade dubbio; cf. altresì p. e. Gerhard *apul. Vasenb.* I (Berlino, n. 1000) e altri. Per contro senza alcun fondamento lo Stephani mette in dubbio l'astuccio da flauto nelle rappresentazioni di Marsia (p. e. Jatta n. 1364: *Élite cér.* II 63; Napoli 3231: *Arch. Ztg.* 1869 tav. 17; e a.): *C. R.* 1862 p. 111 ss. e 1869 p. 223.

[2] In questo caso il dittongo sarebbe stato scritto per *εο* invece di *ευ*, come nelle iscrizioni ioniche di Amfipoli (*C. I. Gr.* 2008 = Cauer *Del. inscr. Graec.* 135), Fanagoria (*C. I. Gr.* 2121), Samo (Cauer l. c. 134) e a. cfr. Erman nelle *Studien* del G. Curtius V p. 294.

interesse questa particolarità, in quanto che nel numero stragrande di rappresentazioni relative al *cottabos* – Stephani ne ha messe insieme quante più ha potuto, ma, com'è naturale, la sua raccolta non è riuscita neppure approssimativamente completa (*C. R.* 1869 p. 225 ss.) – soltanto pochissimi monumenti con rappresentazioni di questo giuoco possediamo provenienti sia dalla Sicilia, dove il giuoco fu inventato e per dir così vi nacque (cfr. Aten. p. 666 *B* e altri; Jahn *Philol.* 26 p. 218), sia dalla Grecia propria. Dalla Sicilia io non potrei citar sinora che tre rappresentazioni: la pittura vascolare nota da gran tempo presso Gerhard *ant. Bildw.* tav. 71 (= Jahn *Philol.* 26 tav. 1, 2 p. 235, *K*; ecc.), una rappresentazione testè pubblicata da Benndorf (*Gr. Sic. Vasenb.* tav. 41, 2 p. 86 s.)[1] e finalmente una terza che fu descritta da Förster (*Bull. dell'Inst.* 1871 p. 275,3). A queste aggiungesi una pittura vascolare del museo di Palermo, nella quale è rappresentata, se non altro, la ῥάβδος κοτταβική (*Arch. Ztg.* 1871 p. 55,46: ripr. *Mon. dell'Inst.* IV 10). Non più sono le rappresentazioni provenienti dalla Grecia, a me note, e quand'anche il loro numero sia, come non v'ha dubbio, per aumentarsi, riman tuttavia degno di nota il fatto che i pittori vascolari sì della Grecia come della Sicilia abbian relativamente di rado scelto a soggetto scene relative al giuoco del *cottabos*.

[1] Jahn (*Philol.* 26 p. 239) espresse modestamente una sua ipotesi, che cioè il tener fermo un secondo vaso nella mano sinistra, come fa il giocatore di *kottabos*, fosse probabilmente una condizione del giuoco. Or questa supposizione dal Benndorf fu stabilita come fatto; al che io devo contraddire: nulla intorno a ciò ci dice la tradizione e (per quanto io conosca ed annoveri i monumenti) di gran lunga più frequente è il caso opposto, che cioè il giocatore non tenga alcun secondo vaso.

Oltre alla tazza di Coliade qui pubblicata, il giuoco del cottabos incontrasi in un *deinos* [1], proveniente da Atene, ora nel Museo britannico (n. 2935), dipinto a figure rosse, di disegno trascurato, e pur troppo molto guasto. V' è rappresentato un simposio: due giovani sdraiati sollevano ciascuno una *kylix* al modo dell' αὐλητικῶς δεῖ καρκινοῦν τοὺς δακτύλους (Antifane fr. 55 = Aten. p. 666 *F*); sono presenti una suonatrice di flauto, un fanciullo coppiere con *oenochoe* e *simpulum* ed altri uomini sdraiati; è da osservarsi ancora il cratere posto su di un alto e largo pilastro. Anche l'altra rappresentazione attenente al *cottabos* si ritrova nel Museo britannico e nella Relazione del 31 Marzo 1874 p. 15, 13 è descritta così (cfr. altresì *Arch. Ztg.* 1874 p. 113): « *A small cup of fictile ware; design a female figure playing at the game of kottabos, painted in black on a drab ground. This vase is remarkable for quaintness of design; from Tanagra in Boeotia* ». Finalmente ha rapporto coi nominati il vaso pubblicato da Stackelberg *Gräb. der Hell.* tav. 26 (= Panofka *Bild. ant. Leb.* 12, 1), nel quale il bastone del *kottabos* (cf. *Annali* 1868 p. 223, 4) trovasi presso un simposio; se poi l' uomo sdraiato colla destra sollevata « lanci senza dubbio la *latax* » come spiega lo Stephani *C. R.* 1869 p. 229, 44, non è per me così certo, poichè secondo il disegno di Stackelberg è restaurato il capo dell'uomo, non già la mano destra, alla quale il restauratore aggiunse una mela o altro che di simile; mi sembra ancora che non vi si accordi l' atteggiamento delle dita.

Nella tazza di Coliade manca il pilastro del *kot-*

[1] Nel vaso si trovarono resti di ceneri; cf. *Mus. brit.* n. 560; Monaco 782; Napoli 878; 2422; e a.

tabos, ciò mostra che il giovane giuoca a quella maniera di *kottabos* che è la più semplice di tutte[1], vale a dire ch'egli getta il residuo del suo vino verso un dato punto del suolo (cf. *Annali* 1868 p. 220 s.) e cerca di colpir questo punto. È vero che il ch. Stephani (*C. R.* 1869 p. 224) non è di questa mia opinione, e crede che i pittori di vasi abbiano sempre inteso di rappresentare quella maniera di giuoco che dicevasi *κότταβος κατακτός* colla *ῥάβδος κοτταβική* (cfr. *Annali* 1868 p. 223 ss.) ma che, « secondo le leggi fondamentali dell'antica composizione », abbiano spesso omesso questa *ῥάβδος*. Io confesso, sebbene le leggi dell'antica composizione non mi siano ignote, che non posso approvare l'opinione di Stephani, e che debbo mantener la mia divisione e distinzione delle rappresentazioni in due diverse maniere di giuoco. Noi sappiamo che v'era una maniera semplice e notissima di *cottabos* senza pilastro (*ῥάβδος κοτταβική*) nella quale lanciavasi il vino a terra (cfr. i passi antichi presso Jahn *Philol.* 26 p. 217 e negli *Annali* 1868 p. 220); ora perchè i pittori di vasi non avrebbero mai rappresentato questa maniera, si sarebbero sempre tenuti all'altra, quella col pilastro?

Nello spazio vuoto vicino al giovane che giuoca al *cottabos* vi sono inserite iscrizioni, delle quali quella che gli sta dinanzi, conservata bene, salvo le lettere

[1] Non posso convenir col Benndorf, il quale vuole riconoscere il getto del *kottabos* (*Gr. Sic. Vasenb.* p. 72 s.) in una figura vascolare, conservata a quel che pare soltanto in un disegno del Tischbein (*Vas.* I 36 = Panofka *Trinksch.* I 8; Becq de Fouquières *Jeux des Anc.* [2] p. 235). Il giovane solleva soltanto un corno da bere (*Pegasos*), per porgerlo alla donna; il « *latax* » non è altro che una foglia ornamentale destinata a riempir lo spazio; non s'è d'altra parte mai parlato del *kottabos* giuocato con bicchieri a foggia di corno.

iniziali, è: (Σ)ωσιαδης o (Δ)ωσιαδης (Δ)οσιαδης; dietro il giovane v' è il resto di un'iscrizione che dava senza dubbio il nome dell'artista. Certo è νι e (ἐπο)εσεν; la terza lettera può essere stata un ϟ, come mi comunica il dott. Aldenhoven ed è mostrato ancora dal disegno. Il medesimo dotto ha « pensato », siccome egli mi scrive, « a NIKON ΕΠΟΕϟΕΝ, ma un K non par che sia, e lo spazio tra questa lettera e l' EϟEN a stento potrebbe esser sufficiente. Del primo E di ἐποεσεν io non iscopro più alcuna traccia ». Se la terza lettera in questione è realmente un ϟ, noi abbiamo in essa la finale d'un nome di artista (p. e. [Σθέν]νις o [Χίο]νις) e lo spazio tra ...νις ed ...εσεν sarebbe da colmare mediante ME-ΓΟ(εσεν); della M è ancora conservata l'estremità inferiore della prima asta. Comunque sonasse il nome dell'artista, il fatto è che riesce nuovo nella serie dei pittori vascolari della Grecia propria sinora conosciuti, la cui lista [1] da me presentata nella mia opera *Griechische Vasenbilder* p. 10 s. si è frattanto aumentata dei nomi *Kittos* (*Catal. of Vases in the brit. Mus.* II Cyr. 114) *Nikosthenes* (Benndorf *Gr. Sic. Vas.* 28, 22) *Chelis* (ib. 29, 20) e *Teisias* (*Rev. archéol. N. S.* 29 p. 173 = Lützow *Kunstchronik* X p. 301) [2].

[1] Il nome dell'artista *Pammedes* (quivi stesso p. 10) deve piuttosto leggersi *Gamedes* (altri leggono *Gameres*); egli incontrasi sin qui su due vasi: *a*, nel *Mus. brit.*: ripr. *Griech. Vasenb.* X 7, cf. *Arch. Ztg.* 1874 p. 113. Il dubbio di Benndorf nella sua autenticità è ingiustificato (*Gött. gel. Anz.* 1870 n. 39 p. 1545) - *b*, nel Louvre: Heuzey *Rev. arch. N. S.* 26 p. 334; Dumont *Peint. céram. de la Grèce propre* p. 62 (= *Journ. des Sav.* Sett. 1873 p. 587); Rayet *Rev. arch. N. S.* 29 p. 172; Lützow *Kunstchronik* X p. 301.

[2] Forse qualcuno si maraviglierà che qui manchi il nome di *Prokles* (Rayet *Rev. arch. N. S.* 29 p. 174: Lützow *Kunstchr.* X p. 301); ma io non posso ritenere per antica l'iscrizione, che credo graffita modernamente, mentre il vaso stesso (esistente ora nel museo di Berlino n. 7419, dove io ho potuto esaminarlo e studiarlo) è certamente antico.

Anche più interessante che queste rappresentazioni, le quali sono chiuse ad ogni parte da graziose palmette, è la tecnica della pittura. Mentre la pittura interna mostra le solite figure rosse su fondo nero, le figure esterne sono dipinte a contorni bruni su fondo di argilla bianca. Questa maniera di pittura – se ne togli le *lekythoi* attiche con rappresentazioni quasi esclusivamente funerarie, che « in numero di parecchie centinaia sono già venute alla luce nell'Attica, a Salamina, Egina e Corinto » (Benndorf *Gr. Sic. Vas.* p. 27 s.) – s'incontra solo assai di rado così nelle *lekythoi* stesse fuori della Grecia [1] come in vasi di altra forma, sia nella Grecia propria, sia in Italia o in altre contrade dell'antica *oikumene*. A me (oltre le *lekythoi*) son note soltanto le seguenti diverse forme di vasi nei quali questi disegni lineari [2] monocromi o policromi su fondo d'argilla bianca si ritrovino (cf. anche Benndorf *Gr. Sic. Vas.* p. 27):

Cosidetto *aryballos* (Jahn *Münch. Vasens.* II 73): Pietroburgo n. 1644 (ripr. *C. R.* 1868 p. 19. 1 e p. 66); n. 1645-1648 [3]; e a.

[1] P. e. da Locri (Luynes *Descr. de Vas. peints* pl. 17; pl. 18; De Witte *Cat. Durand* 578 ed altri); dalla Sicilia (Conze *Arch. Anz.* 1864 p. 168; Benndorf *Bull. dell'Inst.* 1867 p. 287; e a); e altri.

[2] Su fondo bianco, ma del resto colle solite figure nere sono condotti i disegni p. e. in un vaso a colonnette (da Locri nel museo di Karlsruhe n. 32, cf. *Bull.* 1834 p. 165 s. ecc.); in un alabastro (da Kertsch, in Pietroburgo n. 2211); in un'idria (da Vulci, un tempo *Cat. Magnoncourt* n. 10, poi nella Collez. Cottereau a Parigi: ripr. Gerhard *aus. Vasenb.* tav. 19, 1; *Él. cér.* III 85); in una tazza (da Corneto; Berlino 1031, ripr. Gerhard *Trinksch.* 4); in una *lekythos* (da Vulci, ripr. Gerhard *aus. Vas.* 69, 5) e a.; cf. su ciò Jahn *Einleit.* p. CLXXII s.

[3] È una svista del Benndorf il dir trovati in Crimea questi cinque vasi (l. c. p. 27, 182): essi provengono dalla collezione Pizzati, e furon per conseguenza trovati in Italia, probabilmente in Etruria.

Oenochoe (Jahn II 60): nel Museo brit. (n. 2835; dall'Etruria: De Witte *Catal. étr.* p. 54, 99; Welcker *A. D.* III p. 91)[1]; e a.

Krater (Jahn II 56): nel Museo Gregoriano II 26.

Tazze (Jahn I 12), il cui contorno è sempre mediocremente grande, sono state trovate in diversi luoghi: *a*, in Atene (Benndorf tav. XI 3) – *b*, in Egina (Monaco 208: ripr. Jahn *Europa* tav. 7; Overbeck *Atlas zur Kunstmyth.* VI 19) – *c*, in Camiro (Mus. brit.: ripr. Salzmann *Necr. de Kameiros; The fine Arts, Quarterly Review* 1864) – *d*, in Ruvo (Collez. Jatta n. 1539: ripr. per la prima volta nella tav. d'agg. Q cfr. anche *Catal. Jatta* p. 1134) – *e*, in Nola (un tempo collez. Magnoncourt n. 9: ripr. Gerhard *Festgedanken* tav. I; *Élite cér.* III 44) – *f* e *g*, ivi stesso: descritte brevemente nel *Bull. dell'Inst.* 1829 p. 19. – *h*, in Vulci (Berlino 1780: ripr. Gerhard *Trinksch. u. Gef.* 14, 5; ecc.) – *i*, quivi stesso (Monaco 332: ripr. Thiersch *Hell. Vas.* tav. 4; Müller-Wieseler II 45, 572) – *k*, quivi stesso (Monaco 336: ripr. Thiersch l. c. tav. 3; Overbeck *Atlas* 9, 19) – *l*, quivi stesso (Monaco 341) – *m*, Laborde *Vas. Lamberg* I 28 (questa notizia io tolgo dal Benndorf l. c. p. 27, 129, 7) – e altri.

Utensile problematico a doppio disco, sia un cosidetto *jou-jou*, sia un rocchetto per filo (cf. Benndorf *Gr. Sic. Vas.* p. 61 s.) trovato in Attica e descritto da Matz presso Jahn *Darstell. der Europa* p. 45 s.

Le più frequenti sono adunque, come si può dedurre da quanto si è detto, le tazze con disegni a contorno su fondo bianco; ma mentre la tazza del Museo

[1] Due altre rappresentazioni molto somiglianti cf. nel *Bull. dell'Inst.* 1869 p. 146, 6 (quella che prima apparteneva a Mengs è ora probabilmente nel Louvre: Visconti *op. var.* IV p. 261, 5).

di Gotha presenta siffatta pittura sui due lati esterni, e nell'interno ha per contro figure rosse su fondo nero, nelle tazze sopra citate ha luogo il contrario: *i* lati esterni [1] sono adorni di figure rosse su fondo nero, la superficie interna poi contiene una (*d i k*), al più due (*a b c f g h l*) figure su fondo d'argilla bianca – soltanto una volta trovansi tre figure (*e*) – ed esse per lo più riempiono tutto lo spazio (fanno eccezione p. e. *a d i*) e fanno impressione per la delicatezza del disegno, per l'apparenza nobile e per la grandezza. Quest'ordine poi – bianco dentro, nero fuori – al parer mio, riesce più estetico che la disposizione dei colori nella tazza di Coliade. I lati esterni neri con figure rosse, a guisa dell'oscuro calice d'un fiore, dan risalto e spicco al color bianco della più delicata figura interna la quale brilla come la perla risplendente sul nicchio oscuro; laddove il colore cupo all'interno poco armonizza col disegno chiaro all'infuori; il campo nero colle figure rosse opprime, direi quasi, col suo peso il fondo bianco delle figure esterne.

Il disegno delle figure della tazza qui pubblicata è altrettanto disinvolto e scorrevole, quanto sicuro e intelligente. Come ben conosceva il disegnatore il corpo umano e come sapeva figurarlo in pochi contorni e dargli vita con pochi tratti all'interno! Nessun atteggiamento gli è troppo difficile, perfino nello scorcio mal riuscito del corpo del vecchio bevitore, e nel suo volto disegnato di faccia – cosa che oltrepassava i limiti della tecnica – noi dobbiamo ammirare la potenza e l'ardire del pittore. Con uno scrupolo singolare egli ha reso perfino i peluzzi delle sopracciglia e delle

[1] La tazza *b* (ed anche *n*, come pare) non mostra all'esterno alcun ornamento di figure, è soltanto rivestita di vernice nera.

ciglia, e indicato il disegno del guanciale; con certi tratti rossi e gialli son vivificati i contorni oscuri. Meno ben riuscita è la figura interna malgrado l'accuratezza dei particolari, che apparisce a mo' d' esempio nelle ciglia, le quali nelle figure vascolari ben di rado s'incontrano rappresentate [1], e nel modo con cui è trattata la barba; il disegno ha piuttosto un aspetto schematico; è anche singolare il difetto di disegno interno nel corpo nudo del vecchio *paiderastes*, se si contrapponga ai disegni dei corpi nelle figure esterne. Tuttavia alle une e alle altre è comune la disposizione convenzionale delle pieghe. Sembra che il pittore del vaso - seppur non si debba ammettere che vi abbian lavorato due mani - fosse più abile nella tecnica delle *lekythoi* funerarie attiche che in quella dei vasi a figure nere e rosse.

Il disegno del vaso di Coliade è da riportarsi a un di presso tra l'Olimpiade 90ª e 100ª (420-380 a. C.), forse anche un po' più tardi, in nessun caso ad un tempo anteriore.

H. HEYDEMANN

ERCOLE DI BRONZO TROVATO NELLA MACEDONIA

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXXVIII)

Le fotografie esposte sulla tavola XXXVIII dei Monumenti rappresentano un bellissimo bronzo di Ercole in grandezza piuttosto insolita (alto 63 centim.), il quale fu

[1] Parimente p. e. nella tazza *h* e in alcune pitture vascolari a figure rosse dello stile severo ed elevato: *Mon. dell'Inst.* I 25 (tazza di Sosia); 54 e 55 (vaso di Creso); VIII, 15 (vaso viennese d'Egisto) e 41 (tazza di Duris); *Mon.* 1856 tav. 11 (vaso di Pityos); Monaco 376 (anfora di Borea); e s.

nel Novembre dell'anno 1867 trovato arandosi un campo del villaggio di Leknut distante c. 40 miglia inglesi dalla città macedonica di Monastir. Si sa, che in quelle contrade anticamente esisteva la città di Heraclea Lyncestis fondata dal re Aminta, avo di Alessandro Magno, e rilevo da due iscrizioni votive scoperte dal Heuzey (*Mission de Macédoine* p. 329. 341), che Ercole vi aveva un culto sotto il nome peraltro sconosciuto di Ἡρακλῆς Μέγιστος. Il sig. Calvert, che era in quel tempo console britannico a Monastir, ebbe l'occasione di far fare le fotografie, onde le nostre sono state riprodotte, e ci ha per l'intervento del sig. Perry gentilmente communicate notizie circostanziate sulle prime vicende della statuetta, che da Monastir si trasportò a Costantinopoli.

Il bronzo non è rimasto senza lesioni. Manca una parte degli attributi ed al fianco d. c'è un buco. Il braccio d. era rotto e quindi fu accommodato, nè vorrei, senza aver esaminato l'originale, precisare, se questo braccio sia stato correttamente riattaccato. In ogni caso però è certo che l'eroe resse nella mano d. la solita sua arma, la clava, la quale anzi nella classe dei bronzi si può dire attributo obbligatorio di Ercole. La pelle leonina gli pende dal braccio s., nella mano s. si è conservata una parte dell'arco e lo spazio vuoto, che vi si vede sotto il dito medio, originariamente era forse occupato da una o due freccie. Cinta la testa d'un grosso cerchio Ercole si avanza con lungo passo maneggiando le armi e pronto a combattere.

Il carattere del potente eroe è bene spiegato dall'artista. Lo vediamo dotato di statura robusta sì, ma non troppo pesante; le membra sono convenienti a chi sia celere, spedito e nello stesso tempo non si stanchi mai dal combattere. La testa poi è di forma molto nobile tanto nelle fattezze quanto nella capellatura. Il

volto esprime non solo energia inflessibile, ma pure altre qualità degnissime del gran figlio di Giove, cioè intelligenza e bontà. Guardando il profilo ognuno concederà che vi si manifestano i contrassegni attribuiti generalmente alla scuola di Lisippo. Peraltro mi pare, che la testa offra bell'analogia con quelle che stimerei le più nobili fra tutte le teste erculee conservateci nell'arte statuaria: quella della statua Albani (Clarac pl. 804 b n. 2007 a) e l'altra del museo Chiaramonti (Clarac pl. 800 n. 2003). Siccome però non ne esistono pubblicazioni esatte, tralascio di entrare nei meriti di siffatta analogia.

Secondo l'opinione del Friederichs (*Bausteine* II p. 443) il tipo greco di Ercole colla clava alzata e coll'arco proteso è derivato dalle rappresentanze dell'Ercole Tirio, e benchè le medaglie, sulle quali il Friederichs si fondò particolarmente, non appartengano, come egli credette, alla città di Tiro, ma a Citio in Cipro, nè rimontino ad epoca più antica dell'anno 450 (Vogüé *Rev. numism.* 1867 p. 364 sgg.), resta però molto probabile, che il tipo sia d'origine asiatica. Nella serie dei bronzi raffiguranti cotal tipo rimase finora una grande lacuna. È vero, che ogni museo abbonda di piccoli bronzi che ritraggono Ercole giovane colle sue armi in attitudine più o meno posata, ma tutti questi monumentini, almeno quanti io ne conosco, sono stati fatti nell'epoca romana e trovati in Italia o nelle provincie occidentali dell' impero, in somma sono da ritenersi privi d'interesse artistico, ripetendo il medesimo concetto in maniera volgare. Prescindendo da essi il tipo non si conobbe che per il bronzo del sig. Oppermann, il qual cimelio dell'arte arcaica greca esiste ora nel museo del Louvre e meriterebbe una riproduzione ben diversa dalla litografia pubblicata dal Le-

normant[1]. Rappresenta Ercole imberbe (?) in movimento molto vivace; l'eroe fa un passo stragrande, si sforza a protendere l'arco e vibra la clava fino dietro la testa. Ora il nuovo bronzo supplisce in maniera assai felice all'indicata lacuna fra la statuetta arcaica e quelle altre romane. Le forme ne sono grandiose e bene sviluppate, l'azione vera e sentita. Non ritrae nè il genuino azzuffatore dell'arte primitiva nè la noiosa sentinella romana, ma un nobile eroe, la cui forza fa l'impressione di non affaticarsi nel vincere e la cui energia vien retta da prudenza e senno. —

Il giornale inglese *l'Academy* n. 253 p. 215 reca la breve notizia che il museo del Louvre abbia ad Atene fatto acquisto d'un Ercole di bronzo dorato, il quale quantunque piccolo e mancante del braccio s. sia uno dei più belli campioni dell'arte di Lisippo. Sarebbe molto interessante di poterlo confrontare con quello in discorso. Chiudo dunque questi brevi cenni indirizzando ai signori espositori dei giornali archeologici francesi la preghiera di voler rendere di pubblica ragione i due importanti bronzi del Louvre, i quali offriranno tutti i mezzi per istudiare lo sviluppo dato dall'arte greca ad un tipo asiatico.

A. KLUEGMANN

[1] *Les Antiques à l'exposition rétrospective Paris* 1866 p. 7. Mi dispiace di non aver potuto esaminarne una delle fotografie mandate in dono dall'antico possessore ad alcuni archeologi; vd. *Bullett.* 1867 p. 65.

VASES PANATHÉNAÏQUES

(*Mon. de l'Inst.* vol. X pl. XLVII, XLVII *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, pl. XLVIII, XLVIII *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*)

Rien de plus connu que les fêtes auxquelles à Athènes on donnait le nom de Panathénées (Παναθήναια). Ces fêtes étaient célébrées tous les ans pendant l'été, au mois d'Hécatombéon; la troisième année de chaque olympiade, on leur donnait plus de pompe et de solemnité, et alors elles portaient le nom de grandes Panathénées (Παναθήναια μεγάλα). A cette occasion, on avait institué des jeux de toute espèce, exercices gymnastiques, courses à pied, à cheval, en chars, concours de musique. Les vainqueurs recevaient des couronnes de feuilles d'olivier [1] et des amphores de terre peintes de diverses couleurs, ἄγγη παμποίκιλα, d'après les expressions de Pindare [2], pleines de l'huile qu'avaient fournie les oliviers sacrés nommés μορίαι.

L'amphore panathénaïque est souvent mentionnée par les écrivains anciens. C'est cette même amphore qui figure constamment, avec la chouette, sur les tétradrachmes athéniens du nouveau style. Parmi les types des monnaies de bronze, on voit la table des jeux avec les prix, une couronne et l'oiseau d'Athéné; au dessous

[1] Suid. v. Παναθήναια.

[2] *Nem.* X 33-36, ed. Boeckh:

. . . . ἀδεῖαί γε μὲν ἀμβολάδαν
ἐν τελεταῖς δὶς Ἀθαναίων νιν ὀμφαὶ
κώμασαν· γαίᾳ δὲ καυθείσᾳ πυρὶ καρπὸς ἐλαίας
ἔμολεν Ἥρας τὸν εὐάνορα λαὸν ἐν ἀγγέων ἕρκεσιν παμποικίλοις.

Le scholiaste (*ad v.* 67) dit:

ἐν πεποικιλμένοις ἀγγείοις.

l'amphore et à gauche une branche d'olivier [1]. Des sièges de marbre, trouvés à Athènes, et évidemment destinés aux agonothètes qui présidaient aux jeux dans les Panathénées, sont décorés sur les côtés de basreliefs qui représentent une table chargée de couronnes et portant une amphore avec une branche d'olivier, à côté un des arbres sacrés et au dessous une palme; les supports de ces sièges sont ornés par devant de chouettes [2]. Sur un vase peint de la seconde collection de Hamilton, sont représentés deux jeunes lutteurs nus; au centre on voit l'amphore panathénaïque avec son couvercle [3].

Il a été plusieurs fois question dans ces *Annales* des amphores panathénaïques et des jeux célébrés dans ces fêtes en l'honneur d'Athéné Polias [4]. Il est donc parfaitement inutile d'entrer dans de grands détails au sujet de ces fêtes [5].

Un nombre assez considérable d'amphores panathénaïques est parvenu jusqu'à nous; la plupart sont ornées de peintures d'un style ancien. L'oeil est dessiné de face dans les figures d'Athéné, représentée de profil. Toutes ces amphores appartiennent au cinquième siècle

[1] Beulé *Monnaies d'Athènes*, p. 292.

[2] Stuart and Revett *Antiq. of Athens*, t. III ch. 3, p. 19. — Cf. Michaelis *Parthenon*, p. 29.

[3] Tischbein, t. IV pl. XLVI, éd. de Florence, t. IV pl. XXIX, éd. de Paris. — Cf. Krause *Gymnastik und Agonistik der Hellenen*, pl. X, n. 28.

[4] Voy. un article de Gerhard, *Ann.* t. II, 1830, p. 209-224, *Vasi panatenaici*; un article d'Ambrosch, *Ann.* t. V, 1833, p. 64-89, *Osservazioni intorno ai giuochi ginnici rappresentati sui rovesci delle anfore panatenaiche*; un article de Welcker, *Ann.* t. XXIX, 1857, p. 197-211, *Anfora panatenaica.*

[5] Voy. surtout Meursius *Panathenaea*, où sont rassemblés les principaux passages relatifs à cette fête. — Cf. H. A. Müller *Panathenaica*, Bonn 1837.

avant notre ère. Ces sortes de vases, que l'on rencontre dans toutes les grandes collections, portent la simple inscription ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ (τον αθενεθεν αθλον avec les voyelles brèves, pour τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων). La plupart ont été trouvées dans les nécropoles de l'Italie et particulièrement dans les tombeaux étrusques, car c'est surtout depuis les mémorables découvertes de Vulci que le nombre de ces sortes d'amphores s'est considérablement accru dans les collections. D'autres d'une époque plus récente portent des noms d'archontes éponymes d'Athènes; ces noms assignent à ces produits de l'art céramique des dates précises, les noms qui s'y trouvent tracés étant tous connus.

Il est curieux de rapprocher les peintures des amphores panathénaïques des types monétaires d'Athènes. Sur les plus anciens tétradrachmes, l'oeil est de face dans la tête de Pallas vue de profil [1]; plus tard, on trouve l'oeil de profil dans le type ancien, ainsi que dans les imitations des monnaies d'Athènes, faites en Orient [2]. Nécessairement ces imitations des tétradrachmes athéniens ont été faites postérieurement à l'expédition de Xerxès, quand les relations des Grecs et particulièrement des Athéniens avec les peuples soumis à la domination du Grand Roi devinrent fréquentes. On est porté à admettre que les tétradrachmes de l'ancien type sur lesquels on observe ce changement dans le dessin de l'oeil remontent à peu près à l'époque de Périclès.

Athéné est ordinairement placée entre deux colonnes. Ces colonnes sont surmontées de coqs, oiseaux

[1] Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 35.
[2] Beulé, *L. cit.* p. 41, 43 et suiv.

symboliques qui font allusion à la lutte. Les coqs sont remplacés quelquefois par des chouettes, des panthères, des béliers, des vases sans anses (*κάδοι*), des Victoires, des statuettes représentants la déesse Athéné elle-même, ou Triptolème dans son char, et enfin du groupe d'un Grec qui terrasse une Amazone [1].

Les grandes amphores panathénaïques, d'après Gerhard [2], ont 62 à 66 centimètres de hauteur, les petites et les moyennes de 21 à 54 centimètres. Ces mesures, indiquées par l'illustre archéologue, sont parfaitement d'accord avec ce que j'ai pu observer moi-même. Les grandes amphores (*ἀμφορεῖς*) seules portent l'inscription ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ. Cette inscription est une marque qui fait connaître que ces amphores étaient données par l'autorité publique, et c'est pour cette raison qu'au quatrième siècle avant notre ère, on voit le nom de l'archonte figurer d'un côté le long d'une des colonnes qui encadrent la déesse et de l'autre côté l'inscription ordinaire ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ ou ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ. Les petites amphores (*ἀμφορίδια, ἀμφορίσκοι*) sans inscriptions, étaient données, comme prix, pour des exercices d'une importance secondaire, ou peut-être comme prix de seconde classe. On est porté à croire que dans chaque espèce de jeu, le vainqueur recevait une amphore portant au revers la représentation du genre de jeu dans lequel il avait remporté la victoire. Ainsi sur les amphores, sur lesquelles est inscrit le nom de l'archonte Pythodélos, on voit au revers de l'une (pl. XLVIII *e*, n.° 2) le pugilat,

[1] Un fragment de vase récemment trouvé à Athènes montre ce groupe. — Cf. sur les colonnes surmontées d'animaux ou d'autres figures L. Ross *Ann.* t. XIII, 1841, p. 25 et suiv. et *arch. Aufsätze, erste Sammlung*, pl. XIV, Leipzig 1855.

[2] *Ann.* t. II, 1830, p. 211.

au revers de la seconde (pl. XLVIII *e*, n.° 3) la course armée. Sur les amphores sur lesquelles on lit le nom de l'archonte Nicétès, on voit au revers de l'une (pl. XLVIII *f*, n. 5) la lutte, au revers de l'autre (pl. XLVIII *f*, n. 6) la course. D'après une inscription athénienne dont la date précise ne peut pas être déterminée, on apprend que les vainqueurs dans les jeux célébrés aux fêtes des Panathénées, recevaient de 6 à 140 amphores pleines d'huile [1]. On doit entendre sans doute par là que les vainqueurs recevaient de 6 à 140 mesures d'huile; mais le prix honorifique ne devait consister qu'en une couronne et une seule amphore de terre peinte. On peut croire que cet usage de décerner un prix ayant une certaine valeur n'a pas existé à l'origine des Panathénées. Toutefois, il convient d'ajouter que dès le temps de Solon, il est question, dans les grands jeux de la Grèce, non de simples couronnes, mais de prix en argent accordés aux vainqueurs. Les auteurs anciens qui parlent de ces prix donnent même à entendre que Solon introduisit des réformes; ainsi il fixait à 500 drachmes le prix destiné aux vain-

[1] Cette inscription a été publiée dans l'Ἐφημερὶς ἀρχ. 1839 p. 167 n. 136; Rangabé *Antiquités helléniques*, t. II p. 167; elle a été très bien expliquée par Sauppe dans un programme de l'Université de Gottingue, 1858; cf. Otto Jahn *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, p. CI et CII; Boeckh *Staatshaushaltung der Athener*, t. I p. 61 et 300, Berlin 1851. — Boeckh et Otto Jahn font observer que la valeur du prix décerné aux vainqueurs ne consistait pas dans l'amphore de terre, mais dans l'huile tirée des oliviers sacrés. Ils jouissaient du droit de libre exportation, comme le dit expressément le Scholiaste de Pindare (*ad Nem.* X 64): Οὐκ ἔστι δὲ ἐξαγωγὴ ἐλαίου ἐξ Ἀθηνῶν, εἰ μὴ τοῖς νικῶσι. — Cf. Boeckh *l. cit.* et Brondsted *Mémoire sur les vases panathénaïques*, p. 21, Paris 1833. Ce mémoire avait paru auparavant dans les *Transactions of the Royal Society of Literature*, t. II p. 102-135.

queurs dans les jeux olympiques et à 100 drachmes celui des vainqueurs dans les jeux isthmiques [1].

Il est bien difficile, d'après ce que dit Gerhard [2], de se rendre compte d'une manière exacte de la capacité des amphores qui sont parvenues jusqu'à nous. Toutefois, Bröndsted [3] a trouvé la même capacité pour le vase Burgon et pour une des amphores du Prince de Canino.

Sur les amphores les plus anciennes, qui ne portent que l'inscription ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, la déesse protectrice d'Athènes est représentée d'une taille moins grande que sur les amphores qui portent des noms d'archontes.

Le célèbre vase Burgon est la plus ancienne de toutes les amphores panathénaïques qui soient parvenues jusqu'à nous [4]. « Son épaisseur, dit Ch. Lenormant [5], sa forme lourde et ramassée, la rudesse de la peinture qui le décore, l'absence de ce vernis fin qui n'apparait qu'aux approches des belles époques de l'art, tout concourt à prouver que ce monument, s'il ne remonte pas jusqu'à l'âge de Pisistrate, a été au moins exécuté avant la guerre des Perses (490 ans av. J. C.) ». Sa hauteur est de 0,61. L'Athéné n'a qu'un peu plus de 26 centimètres de hauteur.

Voici les mesures de quelques figures d'Athéné sur des amphores appartenant toutes au cinquième siècle avant J. C. et sur lesquelles la déesse est tournée à gauche:

[1] Plutarch. Solon 23. — Diogen. Laert. I 55.
[2] *Ann.* t. II, 1830, p. 212.
[3] *L. cit.* p. 32.
[4] Millingen, *Ancient unedited monuments*, pl. I, II et III.
[5] *Revue arch.* 1846 p. 285 — Cf. *Comptes-rendus de l'Académie des inscr. et belles lettres* 1868 p. 178.

0,34. Épisème du bouclier, un serpent. – Cabinet des médailles à Paris.

0,29. Épisème du bouclier, une jambe. – Musée du Louvre.

0,33. Épisème, Pégase. – Idem.

0,34. Même épisème. – Idem.

0,32. Épisème, un dauphin. – Idem.

0,30. Épisème. trois feuilles d'ache. – Idem.

0,33. Épisème, Pégase. – Musée Britannique. Voy. *Catal. of vases in British Museum*, n. 570.

0,32. Même épisème. – Idem. Voy. *Catal.* n. 571.

0,35. Épisème, un serpent.–Idem. Voy. *Cat.*n.572.

0,31. Épisème, une roue, avec l'inscription EVΦILETOΣ KALOΣ. — Idem. Voy. *Catal.* n. 573 — Cf. Gerhard *etrusk. und kampan. Vasenbilder des K. Museums zu Berlin*, pl. A n. 5 et 6.

0,34 Vase du général Koller au Musée de Berlin. L'épisème du bouclier a été repeint; on croit y avoir retrouvé des traces du Gorgonium. — Gerhard *antike Bildwerke* pl. V et *Berlin's ant. Bildwerke*, n. 644.

0,29. Épisème, cerf devoré par une panthère. – Musée de Leide. Voy. *Monumenti inediti dell'Inst. arch.* t. I pl. XXI, 1*a*. — Cf. C. Leemans *Animadversiones in Mus. ant. Lugduno-Batavi inscript. gr. et lat.* p. 24, *Lugd. Batav.* 1842.

Les figures d'Athéné dans nos planches, où sont dessinées de la grandeur originale les peintures avec noms d'archontes, ont de 38 à 51 centimètres de haut[1].

[1] La figure d'Athéné, sur le vase le plus ancien de cette espèce, celui qui porte le nom de l'archonte Polyzélos, est la plus petite, 0,38 (pl. XLVII). — Gerhard a réuni un grand nombre d'amphores panathénaïques dans les *Monumenti inediti*, t. I pl. XXI et XXII et dans ses *etrusk. und kampan. Vasenbilder*, pl. A et B. On trouve dans ces quatre planches une grande variété de représentations d'Athéné et de

On a dit que les amphores peintes, trouvées en Italie et dans d'autres contrées où s'étaient établies des colonies grecques étaient des imitations des vases panathénaïques, donnés en prix à Athènes. Sans revenir sur cette question et sur les discussions qui ont occupé les savants, lors des découvertes de Vulci [1], on peut, je crois, soutenir hardiment l'opinion contraire et regarder comme de véritables vases de fabrique athénienne, toutes les amphores, grandes et petites, trouvées en diverses localités, en Italie [2], en Sicile [3], en Grèce [4], et jusqu'en

revers relatifs aux jeux. — On ne connait qu'une seule amphore d'une proportion insolite (haut. 0,68) offrant deux fois la figure d'Athéné avec l'inscription τον αθενεθεν αθλον, deux fois repétée : c'est l'amphore que l'on considère comme une double mesure. *Mon. inediti* t. VI pl. IX et X. — Noël Des Vergers *l'Étrurie et les Étrusques* pl. V. — Il est bon d'avertir que du revers entièrement refait et repeint, il n'y a de positivement antique que la partie antérieure des quatre chevaux. — Voy. Henri de Longpérier, *Cat. de la collection de M. N. Des Vergers* n. 99, Paris 1867. — Gerhard (*Ann.* t. II p. 211. 221 et 222) cite quelques rares exemples de sujets panathénaïques peints sur des calpis ou hydries à trois anses. — Le Scholiaste de Pindare (*ad Nem.* X, 64) parle aussi d'hydries, en citant Callimaque.

[1] Bröndsted *Mémoire sur les vases panathénaïques*, Paris 1833. — Millingen *on the late discoveries in Etruria* (1830 et 1834) dans le second volume des *Transactions of the Royal Society of Literature.* — Boeckh *Bull.* 1832 p. 91 et suiv. — K. O. Müller *Comment. soc. reg. scient. Gott.* t. VII, *Class. hist.* p. 111 et suiv. et un extrait dans le *Bull.* 1832 p. 98 et suiv. — F. G. Welcker *Rhein. Museum* 1833 p. 301 et suiv. — Raoul Rochette *Journal des Savants*, Février et Mars 1830 p. 122 et 185. — Gerhard dans plusieurs endroits du *Bulletin* et surtout dans son *Rapporto volcente.* — On peut voir un résumé de cette polémique dans l'*Introduction* du premier volume de l'*Élite des monuments céramographiques.*

[2] Dans la collection du Prince de Canino, il y avait dix amphores panathénaïques entières et plus de vingt en pièces. Voy. *Museum étrusque du Prince de Canino* p. 48 — cf. le *Rapporto volcente* de Gerhard, dans le tome III, 1831, des *Annales.*

[3] Otto Jahn *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, n. 787 et p. XXXIII.

[4] Voici les renseignements recueillis au sujet des amphores pa-

Crimée [1]. On a fait de nouvelles observations sur le commerce et le transport des vases d'argile dans les temps anciens. On connait des vases portant les signatures des fabricants Nicosthènes et Taléïdès, trouvés en Sicile et en Étrurie [2], d'autres signés par Épictète, tirés des tombeaux étrusques et de ceux de Kertch [3]. Des deux vases que je publie ici avec le nom de l'archonte Nicétès, l'un (pl. XLVII *d*) vient des fouilles de Capoue, l'autre (pl. XLVII *e*) a été trouvé dans la régence de Tripoli, l'ancienne Cyrénaïque.

nathénaïques trouvées en divers endroits de la Grèce. — Indépendamment du vase Burgon, trouvé en 1813 à Athènes, on doit faire mention ici d'une petite amphore (haut. 0.29) autrefois dans la collection Harry, à Anvers, vendue en 1848 (*Cat. de vente* n. 839). On y voit Athéné debout à gauche, entre deux colonnes d'ordre dorique, surmontées de coqs. Sur le bouclier le *triskèle*. Rev. Trois coureurs. — Cette amphore a été trouvée dans les environs d'Athènes. — Voy. *Bull.* 1830 p. 193 et *Bull.* 1832 p. 170. — Gerhard (*Bull.* 1830 p. 129, note, et *Bull.* 1831 p. 217) avait indiqué Samos comme lieu de la découverte et moi (*Bull.* 1831 p. 95) Égine, d'après des renseignements inexacts. — Cf. *Bull. de corresp. hellénique* Mars 1877, p. 172. — M. Rhousopoulos (*Bull.* 1864 p. 41) indique des fragments de trois amphores trouvés au céramique à Athènes, avec des inscriptions: των αθηνηθεν αθλων, αθηνηθεν et τ]ον αθενεθεν αθλον. — Cf. *Bulletin de corresp. helléniques*, Mars 1877 p. 175 et suiv. — M. Pervanoglu (*Arch. Zeitung* 1864, *Anzeiger* p. 284) décrit une petite amphore panathénaïque trouvée à Égine (haut. 0,19) à figures rouges (?) et portante l'inscription deux fois répétée: Πυτοκλες καλος. — J'ai décrit (*Rev. arch.* Sept. 1870 p. 150 et *Arch. Zeitung* 1870 p. 52) une petite amphore (haut. 0.42) style du cinquième siècle av. J. C. trouvée à Camires dans l'île de Rhodes. On y voit Athéné tournée à gauche, entre les deux colonnes surmontées de vases (καδοι) et au revers un éphèbe qui se livre à des exercices d'équitation. L'agonothète et les spectateurs applaudissent et devant eux est tracée l'inscription: ΚΑΛΟΣ ΤΟΙ ΚVΒΙΣΤΕΙ ΤΟΙ (καλος τῷ Κυβίστῃ τῷ).

[1] Otto Jahn *l. cit.* p. XXVIII.

[2] *Revue de philologie* t. II p. 484 et 502. — Cf. Albert Dumont *Peintures céramiques de la Grèce propre* p. 12 et 13, Paris 1874.

[3] Otto Jahn *l. cit.* p. XXVIII note 116. — Cf. mes *Études sur les vases peints* p. 121.

J'ai dit un mot des prétendues imitations qui auraient été faites, surtout en Italie, des véritables vases panathénaïques distribués aux fêtes annuelles que l'on célébrait à Athènes. Cette opinion me parait insoutenable. J'ajouterai que si le vase Burgon est le seul et unique de son espèce[1], ceci tient à sa grande ancienneté[2]. Personne ne conteste son origine athénienne. Que si l'on trouve peu d'amphores panathénaïques à Athènes, ou dans les environs, on doit attribuer ceci à ce que tous les Grecs en général étaient admis à concourir aux exercices et aux jeux dans les Panathénées[3]. Les vainqueurs emportaient dans leur patrie les vases qu'ils avaient reçus comme récompense. Et d'ailleurs n'est-il pas permis de croire que par courtoisie les agonothètes décernaient souvent les prix aux Grecs étrangers à l'Attique?

Il est vrai que d'après le témoignage des auteurs anciens et d'après quelques inscriptions, on célébrait, ailleurs qu'à Athènes, des fêtes panathénaïques, établies à l'imitation de celles de l'Attique. Ainsi un écrivain grec cité par Athénée[4] parle des Panathénées instituées à Magnésie du Méandre par Thémistocle, lorsque le célèbre général athénien vint se réfugier à la cour du Grand Roi. Il est encore question de Panathénées célébrées à Téos[5] et à Ilium novum[6]. Quant à la numis-

[1] Voy. Gerhard *Ann.* t. II, 1830, p. 214.

[2] On ne connait en effet que très peu de vases de cette espèce; je me contente d'en citer ici seulement trois, savoir: le jugement de Paris publié par Gerhard, *Vasenbilder* pl. LXX; le combat de Thésée et du Minotaure publié par M. Roulez, *Choix de vases peints du Musée de Leide*, pl. X; les noces d'Hercule et d'Hébé, *Cat. Durand*, n. 362 et *Arch. Zeitung.* 1866, pl. CCIX.

[3] Voy. Ambrosch *Ann.* t. V, 1833, p. 66 — Cf. Boeckh *Ann.* t. I, 1829, p. 159 et *Bull.* 1832 p. 96.

[4] Possis *ap.* Athen. XII p. 533 D et E.

[5] Boeckh *Corpus inscr. Gr.* n. 3073.

[6] Idem *ibid.* n. 2810 *b*, t. II p. 1112 et n. 3593. 3601. 3620.

matique, où l'on rencontre les noms d'un grand nombre de fêtes, je ne connais qu'une seule monnaie de bronze, frappée à Synnada de Phrygie, du temps d'Adrien, sur laquelle on lit: ΑΔΡΙΑΝΙΑ ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΑ [1]. Enfin dans la fameuse pompe de Ptolémée Philadelphe, il est dit qu'on y porta seize amphores panathénaïques d'argent [2]. C'étaient là évidemment des imitations en métal des amphores panathénaïques d'argile. Mais la renommée de la poterie athénienne était très grande et on trouve dans les auteurs anciens les expressions *σκεύη ἀττικὰ* et *ἀττικὸς κέραμος* [3]. Prétendre, comme G. Kramer [4], que tous les vases peints ont été fabriqués à Athènes, n'admettre aucune fabrique locale, ce serait aller trop loin. Mais je crois qu'il n'est pas trop téméraire de dire que le commerce entre Athènes et les villes grecques de l'Italie, de la Sicile et des îles a été très actif, même à une époque fort ancienne [5].

Bien des vases peints ont été restaurés dans l'antiquité. Ce qui prouve qu'on attachait du prix à ces sortes de poteries. On a des exemples de ces restaurations dans toutes les grandes collections [6]. Les deux amphores portant le nom de Pythodélos (pl. XLVII *a* et pl. XLVII *b*) offrent des traces de restaurations faites dans l'antiquité. Je citerai ici un curieux passage de

[1] Mionnet t. IV p. 367 n. 983.

[2] Athen. V, p. 199 D.

[3] Athen. XI p. 484 F et I p. 28 C.

[4] *Ueber den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe*, Berlin 1837.

[5] Voy. ce qu'a dit M. Albert Dumont sur le commerce des vases de terre dans l'antiquité, *Peintures céramiques de la Grèce propre* p. 14 et suiv.

[6] Voy. Samuel Birch *History of ancient pottery* p. 156, 2ème éd. Lond. 1873. — Cf. Gerhard *Vasenbilder* pl. CXLV. — *Cat. Durand* n. 819 et *Cat. étrusque* n. 134.

Dion Chrysostome [1], dans lequel l'orateur compare le sort de ses écrits à la poterie brisée de Ténédos: Σχεδὸν οὖν παραπλήσιον πεπόνθασιν οἱ ἐμοὶ λόγοι τῷ κεράμῳ τῷ Τενεδίῳ· καὶ γὰρ ἐκεῖθεν πᾶς μὲν ὁ παραπλέων ἐμβάλλεται κεράμιον, οὐδεὶς δὲ ὑγιῆ διακομίζει ῥᾳδίως· ἀλλὰ πολλοὶ σαθρὸν ποιήσαντες, ἢ συντρίψαντες, ὄστρακα ἔχοντες λανθάνουσιν αὐτούς.

Plutarque [2] parle des poteries que l'on fabriquait à Ténédos, et Welcker [3] signale un vase trouvé dans cette île.

Dans la pompe des Panathénées on portait tous les ans un voile (πέπλος) qui était destiné à être offert à Athéné Polias, la déesse protectrice de la cité. Sur ce péplus étaient brodés des sujets mythologiques et les auteurs anciens nous apprennent qu'on y figurait la gigantomachie, c'est à dire la défaite des géants par les dieux de l'olympe [4]. La célèbre statue de Minerve conservée au Musée de Dresde [5] est revêtue par dessus la tunique talaire d'un péplus qui descend presque jusqu'aux pieds. Sur ce péplus on remarque une bande enrichie de sujets brodés qui se rapportent au combat des dieux contre les géants. Mais, sur la plupart des amphores panathénaïques, Athéné n'a pas de péplus. Cette remarque a déjà été faite par Gerhard [6] et M. Mi-

[1] *Orat.* XLII, t. II p. 187 ed. Reiske.

[2] *De vitando aere alieno* t. IX p. 291 ed. Reiske.

[3] *Rhein. Museum* 1843 p. 435.

[4] Schol. *ad* Plat. *Rempubl.* p. 395 ed. Bekker. — Schol. *ad* Euripid. *Hecub.* 466. — Schol. *ad* Aristophan. *Equit.* 566. — Schol. *ad* Aristid. t. III p. 323 ed. Dindorf. — Suid. v. Πέπλος. — Cf. Otto Jahn, *De ant. Minervae simulacris atticis*, p. 12 (Bonn 1866) et l'*Élite des monum. céramogr.* t. I p. 17.

[5] Becker *Augusteum* I pl. IX. — Clarac *Musée de sculpture* pl. 460 n. 855. — K. O. Müller et Wieseler *Ant. Denkmäler* t. I pl. X, n. 36.

[6] *Ant. Bildwerke, Prodrom* p. 123, 124 et note 61. — Cf. H. A. Müller, *Panathenaica*, p. 69.

chaëlis [1] confirme cette observation, en ajoutant que, dans la statue de Dresde aussi bien que sur les vases, le péplus est plutôt la tunique (χιτών). On pourrait donc croire, et cette idée nous est suggérée par M. Ch. Newton, que la variété des ornements dans le vêtement de la déesse sur les amphores, fait allusion aux broderies plus ou moins riches du péplus, offert chaque année à Athéné.

On se rappelera en cette occasion un passage de Servius qui, en faisant allusion au péplus que les femmes troyennes vont offrir à Athéné [2], parle des fêtes athéniennes et dit [3]: *Peplumque ferebant. Peplum proprie est palla picta feminea, Minervae consecrata, ut Plautus: « Nunquam ad civitatem venio nisi cum infertur peplum ». Hodie tamen multi abutuntur hoc nomine.*

Je n'insisterai pas ici sur l'absence du péplus dans la plupart des représentations d'Athéné sur les amphores panathénaïques; car cette absence n'est peut-être qu'apparente, le vêtement de dessus, plus court que la tunique, ne pourrait-il pas être considéré comme le péplus?

Maintenant si nous examinons la numismatique d'Athènes, il y a lieu de se demander à quelle époque a eu lieu le changement de type. L'histoire est muette à cet égard et on en est réduit aux conjectures. Eckhel [4] pensait que l'on pouvait placer le nouveau type au temps de Périclès, après la dédicace du Parthénon, qui eut lieu l'an 438 av. J. C. olymp. LXXXV, 3, sous l'archontat de Théodoros, comme nous l'apprenons

[1] *Parthenon* p. 257.
[2] Homer *Iliad.* Z, 87 sqq.
[3] *Ad* Virg. *Aen.* I 480.
[4] *Doct. num.* II p. 210.

de Philochore, cité par le Scholiaste d'Aristophane [1], Beulé [2] indique comme date probable l'année de la mort d'Alexandre (323 av. J. C.) et le commencement de la guerre Lamiaque. Mais ne peut-on pas penser à une autre date, à l'année 338, olymp. CX, 3, un siècle après la dédicace du Parthénon, alors que les Athéniens se préparaient à réunir leurs forces pour combattre Philippe de Macédoine, guerre, comme on sait, qui aboutit à la bataille de Chéronée [3]?

Si cette hypothèse semble probable et admissible, on obtient peut-être un autre résultat, dans l'étude que nous faisons ici des amphores panathénaïques. On n'a pas d'amphores de l'an 338, olymp. CX, 3, archonte éponyme Charondas. Mais n'est-il pas singulier et digne de remarque que dès l'an 336, olymp. CXI, 1, sous l'archonte Pythodélos, deux ans après la bataille de Chéronée, le type et la pose de la déesse changent? Au lieu d'être tournée vers la gauche, nous voyons Athéné se montrer dans le sens opposé. Ne peut-on pas croire que le changement dans la pose de la déesse sur les vases de prix, coïncide avec l'introduction du nouveau type monétaire? Quoiqu'il en soit, cette coincidence est singulière.

Les amphores connues jusqu'à ce jour ne fournissent que neuf noms d'archontes athéniens, depuis l'an 367 av. J. C. jusqu'à l'an 313 av. J. C. Par conséquent ces neuf noms tombent dans une période de

[1] *Ad Pac.* 605. — Cf. K. O. Müller *De Phidiae vita et operibus*, p. 22 et 85.

[2] *Monn. d'Athènes* p. 93 et suiv.

[3] C'était l'opinion du Duc de Luynes et de Ch. Lenormant. Mais ces deux savants n'ont rien écrit sur ce sujet. Voy. Fr. Lenormant, *la Minerve du Parthénon*, dans la *Gazette des beaux-arts* Nov. 1860 p. 220 et dans le tirage à part p. 42.

cinquante cinq ans, un peu plus d'un demi-siècle. Ch. Lenormant [1] en parlant de l'amphore sur laquelle est inscrit le nom de Céphisodoros (pl. XLVII *g*) fait remarquer que ce nom d'archonte fournit un précieux renseignement chronologique, mais de plus que la présence de ce nom au nominatif indique que l'archonte éponyme présidait aux Panathénées et distribuait les prix.

Je passe à la description des planches.

Pl. XLVII.

Πολύζηλος ἄρχων, olymp. CIII, 2, an. 367 av. J. C.

Athéné debout vibrant la lance et se couvrant de son grand bouclier argien est tournée à gauche, comme dans les plus anciennes peintures qui décorent les vases panathénaïques. La déesse est casquée, vêtue d'une double tunique à manches courtes, à moins qu'on ne prenne pour un péplus le vêtement de dessus, et armée de l'égide sans le Gorgonium et dont les écailles et les serpents rappellent le style ancien. L'épisème du bouclier est un grand astre rayonnant. La noblesse du profil, l'attitude donnée à la déesse, la sobriété dans les ornements, tout annonce une bonne époque de l'art. L'oeil dessiné de profil confirme cette appréciation. Les colonnes d'ordre dorique qui encadrent la figure d'Athéné sont surmontées de l'image de Triptolème, tenant dans la main droite des épis, et assis dans un char ailé, traîné par des dragons. Cette représentation de Triptolème annonce une époque relativement récente. On y reconnait le dessin employé dans les vases à peintures rouges sur fond noir, où la roideur disparait pour donner place à une plus grande liberté dans les mouvements et les attitudes. A gauche, devant la déesse,

[1] *Revue arch.* 1848 p. 237.

on lit: ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, à droite: ΠΟΛΥΖΗΛΟΣ ΑΡΧΩΝ (Πολύζηλος ἄρχων). Ces inscriptions sont tracées en ligne parallèle aux colonnes, comme sur les anciennes amphores.

On remarquera que dans l'inscription ordinaire Τον αθενεθεν αθλον, on a conservé les voyelles brèves, tandis que les voyelles longues H et Ω, introduites par Simonide, sont employées dans la seconde inscription Πολύζηλος ἄρχων. Les inscriptions de l'Attique, postérieures à l'archontat d'Euclide (olymp. XCIV, 2, an 403 av. J. C.) offrent très souvent des exemples de l'emploi simultané des lettres longues et des lettres brèves, ainsi que la numismatique de Syracuse [1].

Au revers [2] de cette amphore sont représentés deux jeunes lutteurs, à droite un troisième athlète jeune et nu, tenant une palme, à gauche un pédotribe barbu et drapé tenant également une palme (voy. pl. XLVIII *e*, n. 1).

Haut. 0,64.

Cette amphore trouvée à Teukira, l'ancienne Teuchira ou Arsinoé, dans la régence de Tripoli, est conservée au Musée Britannique [3].

[1] Voy. *Comptes-rendus de l'Académie des inscript. et belles lettres* 1868 p. 184. — Duc de Luynes *Revue numismatique* 1843 p. 7.

[2] Tous les revers (pl. XLVIII *e. f. g. h*) sont réduits à la moitié de la grandeur originale.

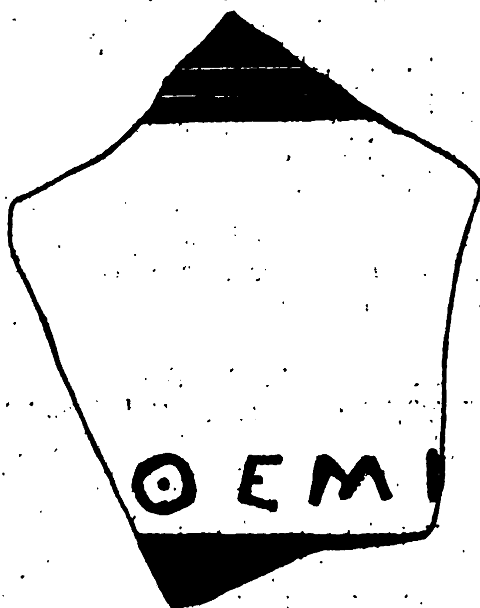
[3] *Cat. of vases in British Museum* n. 113. — Dennis *Transactions of the R. Society of Literature*, 2 Ser. t. IX part. I, p. 167 n. 1. — C'est grâce à l'obligeance de M. Ch. Newton, l'éminent conservateur du Musée Britannique que nous avons obtenu la faveur de publier dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique* tous les vases panathénaïques avec noms d'archontes, conservés à Londres, ainsi que les trois amphores pl. XLVIII *b. c. d.*

Θεμιστοκλῆς ἄρχων, olymp. CVIII, 2, an 347 av. J.C.

Deux fragments d'amphores trouvés à Athènes et dont je donne ici des calques exacts de la grandeur originale, donnent le nom de Θεμιστοκλῆς. Sur le premier, on lit en lettres superposées et en colonne verticale (κιονηδόν): ΘΕΜΙΣΤΟΚ..... A gauche on aperçoit le débris d'une des colonnes entre lesquelles est placée d'ordinaire Athéné; à droite un reste de peinture qui doit indiquer l'extrémité de la tunique dont est vêtue la déesse.



Le second fragment donne les quatre lettres ΘΕΜΙ.... en ligne parallèle à la colonne. Il reste à côté à gauche des traces de la colonne et à droite un débris de vêtement.



On ne rencontre le nom de Θεμιστοκλῆς que quatre fois dans la liste des archontes d'Athènes. Le Thémistocle dont il s'agit ici ne peut être ni le célèbre Thémistocle, archonte en l'an 493 av. J. C. olymp. LXXI, 4 et en l'an 482 ou 481, olymp. LXXIV, 3 ou 4 [1], ni l'archonte de la seconde année de la CCIX[ème] olympiade, an 58 de l'ère chrétienne [2].

[1] Dionys. Halicarn. *Ant. rom.* VI 34. — Thucyd. I 93.

[2] Albert Dumont *Essai sur la chronologie des archontes athéniens postérieurs à la CXXII[ème] olympiade et sur la succession des magistrats éphébiques*, p. 65, Paris 1870.

C'est évidemment l'archonte Thémistocle qui entra en charge l'an 347 av. J. C. olymp. CVIII, 2[1].

On remarquera que sur le premier fragment les lettres sont tracées en colonne verticale et dans le second sur une ligne parallèle à la colonne. Ce fait est curieux à constater, car il est à présumer que les deux fragments se rapportent l'un et l'autre au même personnage, à l'archonte de la seconde année de la CVIII^ème olympiade. Ce serait donc vers cette époque que l'on aurait hésité à adopter la nouvelle manière d'inscrire les inscriptions sur les amphores panathénaïques, en abandonnant l'ancien usage de la ligne parallèle à la colonne pour employer la disposition en forme de colonne (*κιονηδόν*).

Pl. XLVII *a*

Πυθόδηλος ἄρχων, olymp. CXI, 1, an 336 av. J. C.

Athéné debout tournée à droite, se couvrant de son bouclier dans la pose ordinaire. Le Gorgonium entouré de serpents est fixé sur la poitrine, sans qu'on aperçoive l'égide. Sa double tunique à manches courtes est serrée par une ceinture enrichie de feuilles d'olivier. Sur ses épaules flotte le péplus en forme d'ailes pendantes, *πτερύγια θετταλικά*, de l'Athéné Itonienne, figurée sur quelques rares monnaies de bronze, frappées à Athènes[2]. L'oeil est dessiné de profil.

Toutes les amphores que nous publions ici, à partir de la CXI^ème olympiade à l'an 4 de la CXVI^ème inclusivement, donnent la même attitude et le même costume. On a changé le type de la déesse qui regarde

[1] Voy. *Bull. de corresp. hellénique*, Avril et Mai 1877, p. 214 et suiv. et pl. X n. 1 et 2. — *Comptes-rendus de l'Académie des inscript. et belles lettres* 1877 p. 163. — *Revue arch.* Juin 1877 p. 381.

[2] Beulé *Monnaies d'Athènes* p. 386.

à droite, tandis que dans les anciennes peintures elle est constamment tournée à gauche. La lance passe derrière la tête et comme elle est tenue par la main droite, cette disposition cause un certain embarras qui gène l'artiste; aussi n'aperçoit-on pas la pointe de la lance qui devrait reparaître au delà du bouclier.

A gauche est une colonne d'ordre ionique, au dessus de laquelle paraît Athéné casquée debout, vêtue d'une double tunique sans manches, tournée à droite, tenant dans la main droite une petite branche, probablement d'olivier, sur laquelle est posée la chouette, et dans la gauche un instrument qui nous semble être une ancre plutôt qu'un soc de charrue ou une armature de trophée. A côté de cette colonne, on lit de haut en bas (κιονηδόν): ΓVΘΟΔΗΛΟΣ ΑΡΧΩΝ. A droite une autre colonne d'ordre ionique, au dessus de laquelle est placé Triptolème, assis dans un char ailé; un serpent peint en blanc est à côté du char, pour indiquer l'attelage de dragons. Devant Triptolème on voit des épis. Derrière le char s'élève une touffe d'une forme assez confuse et en partie effacée qui me semble être une gerbe d'épis. Derrière la colonne est tracée de haut ce bas (κιονηδὸν) l'inscription ordinaire: ΤΟΝ ΑΘΕ-ΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ.

Le nom de l'archonte que nous lisons sur cette amphore est celui de Πυθόδηλος qui exerça sa magistrature la première année de la CXI^ème^ olympiade, 336 ans avant notre ère, l'année où périt Philippe II, roi de Macédoine. Ce nom écrit Πυθόδημος dans toutes les listes, doit se lire, d'après une observation de Boeckh [1],

[1] *Urkunden über das Seewesen des Attischen Staates*, Berlin 1840, p. 19, 191, 225, 489. — Cf. *Staatshaushaltung der Athener* t. II p. 317, 2ème éd. Berlin 1851.

Πυθόδηλος. Les inscriptions citées par le célèbre épigraphiste sont d'accord, pour la forme du nom, avec l'amphore de Cervetri, décrite ici et avec celle reproduite dans la planche suivante, XLVII *b*.

Au revers est représentée la lutte de deux pugiles; à droite paraît la Victoire, reconnaissable à ses grandes ailes; la déesse est couronnée de laurier et vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus; elle tient de la main droite une palme; à gauche un troisième pugile regarde le groupe des deux combattants et tient, à ce qu'il paraît, un strigile (voy. pl. XLVIII *e*, n. 2).

Haut. 0,77.

Les vases panathénaïques de cette espèce sont les dernières imitations du style ancien à figures noires sur fond clair, faites, la plupart du temps, par des artistes d'un talent médiocre. Rien ne ressemble moins dans ces dessins au caractère grave et sévère des vases du cinquième siècle avant notre ère. Il n'y a plus d'art; ce sont des objets de fabrique. Mais le respect pour d'anciens types et d'anciens usages avait fait conserver, jusque dans les derniers temps de l'autonomie d'Athènes, les figures noires rehaussées de blanc sur fond jaune[1].

Pl. XLVII *b*.

Πυθόδηλος ἦρχεν, olymp. CXI, 1, an 336 av. J. C.

Athéné debout tournée à droite, les pieds serrés l'un contre l'autre et vêtue d'une double tunique avec le petit péplus en forme d'ailes et le Gorgonium, vibre la lance de la main droite et porte au bras gauche le bouclier argien. Une ceinture enrichie d'ornements

[1] Cf. ce que dit Gerhard dans ses *ant. Bildwerke, Prodrom.* p. 119 et dans les *Annales* t. II, 1830, p. 213.

ondulés serre la taille. La pose de la déesse est tout à fait archaïque, mais les lignes intérieures qui dessinent les plis des vêtements, annoncent un art avancé; l'oeil est dessiné de profil.

A gauche est une colonne d'ordre ionique au sommet de laquelle est représenté Triptolème assis dans un char ailé, traîné par deux dragons. Le héros, vu de face, est jeune, la tête ceinte d'une couronne formée probablement d'épis. Il tient aussi des épis de la main droite. De chaque côté du char, il y a des gerbes de blé. Le long de la colonne on lit en lettres disposées en colonne (κιονηδόν): ΤΟ... ΛΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘ< ΟΝ (*sic*). Le lambda, dans le mot ἆθλον, n'a pas la forme ancienne Ⱶ; c'est un lambda ordinaire mais couché.

A droite une autre colonne, d'ordre ionique est surmontée d'une Victoire ailée, vêtue d'une double tunique sans manches, tenant de la main droite une petite branche, probablement d'olivier, et de la gauche une armature de trophée en forme de croix, comme la Victoire figurée au revers des statères d'or d'Alexandre. A côté de la colonne est l'inscription:

ΠΥΘΟΔΗΛΟΣ ΝΡΧΕΝ (*sic*)

Les lettres sont disposées en colonne verticale comme dans l'inscription précédente.

Le verbe ἦρχε, ἦρχεν, à la troisième personne de l'imparfait, remplace le titre ἄρχων. Cette forme se rencontre dans quelques inscriptions de l'Attique et notamment sur le monument choragique de Lysicrate, où se lit le nom d'Événète, archonte éponyme de l'an 2, olympiade CXI, 335 ans avant notre ère [1]. Seulement

[1] Boeckh *Corpus inscr. Gr.* n. 221, Εὐαίνετος ἦρχε. — On trouve d'autres exemples dans les inscriptions de l'Attique, par exemple: Boeckh *l. cit.* n. 226 *b*, Add. t. II p. 909, Διοτρέφης ἦρχε, olymp.

dans l'inscription de l'amphore (pl. XLVII *b*) le peintre s'est trompé; il a mis un N pour un H.

Sur les deux amphores que nous venons de décrire la tête de la déesse se trouve engagée dans les ornements de la bordure supérieure du vase.

Au revers sont représentés quatre éphèbes nus et casqués qui courent de droite à gauche; ils sont armés de boucliers argiens; les épisèmes de ces boucliers sont un astre rayonnant, la lettre A, un serpent et encore un astre. Voy. pl. XLVIII, *e*, n. 3.

Haut. 0,77.

Les deux amphores qui portent le nom de Pythodélos ont été trouvées à Cervetri, l'ancienne Caere, et sont conservées au Musée Britannique. A l'une comme à l'autre on remarque des restaurations faites dans l'antiquité [1].

Pl. XLVII *c*.

Νικοκράτης ἄρχων, olymp. CXI, 4, an 333 av. J. C.

Athéné debout à droite dans l'attitude ordinaire, entre deux colonnes d'ordre dorique, surmontées l'une et l'autre de figures d'Athéné debout et casquée, ayant

XCIX, 1, 384 av. J. C. — Boeckh n. 222, Εὐθύκριτος ἦρχε, olymp. CXIII, 1, 328 av. J. C. — Boeckh n. 223, Κηφισόδωρος ἦρχεν, olymp. CXIV, 2, 323 av. J. C. — Boeckh n. 224, Νέαιχμος ἦρχεν, olymp. CXV, 1, 320 av. J. C. — Boeckh n. 225 et 226, Πυθάρατος ἦρχεν, olymp. CXXVII, 2, 271 av. J. C. — Νικία..ς ἦρχε, olymp. CLXXXVIII, 2, 27 av. J. C. Voy. Koumanoudis, *Philistor* t. III p. 569, Athènes 1862 — Cf. Albert Dumont *Essai sur la chronologie des archontes athéniens postérieurs à la CXXIIème olympiade* p. 128, Paris 1870. — Enfin Plutarque dans la vie de Périclès (cap. 5) nomme Ἀδείμαντος ἦρχε, olymp. LXXV, 4, 477 av. J. C.

[1] *Comptes-rendus de l'Académie des inscript. et belles lettres* 1873 p. 238 et suiv. et 1875 p. 53 et suiv. — Cf. P. Rosa *sulle scoperte arch. della città e provincia di Roma negli anni* 1871-72, p. 108, Roma 1873. — L. Urlichs *der Vasenmaler Brygos* p. 1, programme publié à Würzbourg en 1875.

pour attribut une branche d'olivier. Les chairs de ces deux figures sont noires, soit que la couleur blanche ait disparu, soit que dans l'origine le peintre ait oublié de l'appliquer. Il règne beaucoup de négligence dans le dessin.

A gauche on lit: ΑΡΧΩΝ ΝΙΚΟΚΡΑΤΗΣ à droite: ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ.

La tête d'Athéné est engagée dans la bordure, comme sur les deux amphores qui portent le nom de Pythodélos.

Au revers (pl. XLVIII *e*, n. 4) on voit trois éphèbes nus courant dans la palestre de gauche à droite.

Haut. 0,67.

Cette amphore trouvée à Benghazi, l'ancienne Bérénice, dans la Cyrénaïque est conservée au Musée Britannique [1].

Arrien [2] donne à cet archonte le nom de Νικόστρατος, ce qui est une erreur. Nicostrate est l'archonte de l'an 295, olymp. CXXI, 2 [3].

Pl. XLVII *d*.

Νικήτης ἄρχων, olymp. CXII, 1, an 332 av. J. C.

Athéné dans la pose ordinaire à droite, entre deux colonnes d'ordre dorique surmontées de Victoires ailées, vues de face, la partie supérieure du corps nue et tenant des deux mains des couronnes d'olivier. Ces Victoires sont debout et posées sur des proues de vaisseau; deux yeux décorent chaque proue.

[1] *Cat. of vases in British Museum* n. 118. — Cf. Samuel Birch *ancient pottery* t. II p. 174, planche du titre, Lond. 1858 et 2ème édition p. 430, Lond. 1878. — La couleur blanche ayant disparu, le bras de la déesse est couleur jaune du fond dans l'original.

[2] *Anab.* II 11, 14.

[3] Dionys. Halicarn. *de Dinarcho judicium* 9.

A gauche on lit: ΝΙΚΗΤΗΣ ΑΡΧΩΝ et à droite: ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ, inscriptions tracées en lettres superposées (κιονηδόν).

Revers (pl. XLVIII *f*, n. 5). Deux lutteurs; l'un des deux est barbu. A gauche un troisième athlète imberbe, nu et vu de face; à droite un pédotribe barbu, couronné de laurier ou d'olivier, drapé dans son manteau et tenant une couronne d'olivier et une palme.

Haut. 0,82.

Cette amphore trouvée à Capoue est conservée au Musée Britannique [1].

Les Victoires navales représentées ici sur les colonnes font allusion au nom de l'archonte Νικήτης. Il est à croire que le père ou un des ancêtres de Nicétés avait commandé la flotte athénienne et remporté une victoire navale, et en souvenir de cette victoire avait donné le nom de Νικήτης à son fils ou petit-fils. Mais l'histoire ne nous apprend rien sur ce fait.

Pl. XLVII *e*.

Νικήτης ἄρχων, olymp. CXII, I, an 332 av. J. C.

Athéné dans la pose ordinaire, debout à droite, entre deux colonnes d'ordre dorique surmontées de Victoires ailées qui sont représentées volant au dessus de proues de vaisseau, ornées de deux yeux. Les Victoires ont le même costume que celles du vase précédent et tiennent des deux mains des couronnes d'oliviers.

A gauche on lit: [των] ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ, à droite: Α[ρχων Νι]ΚΗΤΗΣ. Les lacunes dans les deux inscriptions sont faciles à suppléer.

Quoique les peintures qui décorent les deux amphores portant le nom de Nicétés aient beaucoup de

[1] *Bull.* 1872 p. 38. — Urlichs *l. cit.*

rapports, quant au style, il y a plus de négligence dans les détails de la seconde; le profil de la déesse est moins bien dessiné, l'oeil est presque de face, soit par affectation d'archaïsme, soit par suite de maladresse et d'inhabilité.

Au revers (pl. XLVIII *f*, n. 6) on voit quatre éphèbes nus courant de gauche à droite.

Haut. 0,80.

Cette amphore qui appartient à M. Feuardent a été trouvée dans la Cyrénaïque.

C'est par erreur que Diodore de Sicile [1] donne à cet archonte le nom de Νικήρατος et Arrien [2] celui d'Ανίκητος.

Pl. XLVII *f*.

Εὐθύκριτος ἄρχων, olymp. CXIII, 1, an 328 av. J. C.

Athéné dans la pose ordinaire à droite, entre deux colonnes d'ordre ionique, surmontées de statuettes représentant Athéné Nicéphore, debout, casquée et armée d'une lance. Les chairs sont noires. A gauche on lit: ΑΡΧΩΝ ΕVΘVΚΡΙΤΟΣ. Quoique plusieurs lettres soient plus ou moins effacées, la lecture du nom de l'archonte est certaine. A droite est l'inscription ordinaire ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ. Les deux inscriptions se lisent de haut en bas (κιονηδόν).

Revers (pl. XLVIII *f*, n. 7). Quatre éphèbes nus courant de gauche à droite, la main gauche levée.

Haut. 0,79.

Cette amphore trouvée à Teuchira est conservée au Musée Britannique [3].

[1] XVII 40.

[2] *Anab.* II 24, 12.

[3] *Cat. of vases in British Museum* n. 117. — Dennis, *l. cit.* p. 175 n. 6. — Cf. *Comptes-rendus de l'Académie des inscript. et belles lettres* 1868 p. 181.

Pl. XLVIII *f*; n. 8.

Ἡγησίας ἄρχων, olymp. CXIV, 1, an 324 av. J. C.

Athéné dans la pose ordinaire tournée à droite, entre deux colonnes d'ordre dorique, surmontées de statuettes représentant des Victoires ailées qui tiennent des branches d'olivier. A droite on lit: ΗΓΗΣΙΑΣ ΑΡΧΩΝ, à gauche: ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ.

Revers. Deux jeunes lutteurs; à gauche un troisième athlète nu regardant à droite; à droite un pédotribe barbu, drapé dans son manteau et tenant dans la main droite une palme.

Haut. 0,64.

On ne sait ce qu'est devenue cette amphore qui n'est connue que par un dessin fort réduit et très peu fidèle, publié dans le second voyage de Paul Lucas, t. II p. 108, éd. de Paris 1712. Je donne ici (pl. XLVIII *f* n. 8) un fac-simile de ce dessin. D'après la gravure, il semble que le pied du vase manque.

Rien de plus singulier que l'histoire de cette amphore, au sujet de laquelle Ch. Lenormant [1] a relevé une suite d'erreurs, commises par les hommes les plus éminents de la science.

On trouve dans le second volume du recueil de Muratori (p. DCXI, 1) l'inscription suivante: ΑΓΑΣΙΑΣ ΑΡΧΩΝ ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ, avec la mention que cette inscription, tracée sur un vase d'argile qui est à Péra, lui a été adressée par Bimard de la Bastie qui l'avait reçue de Paul Lucas [2]. Boeckh [3], en

[1] *Revue arch.* 1848 p. 231 et suiv.

[2] On tirée des papiers de Paul Lucas. Voici le texte de cette note: *Perae in urna fictili, ex Paulo Luca misit Cl. V. Joseph Bimardus, Montis Seleuci Baro.*

[3] *Corpus inscr. Gr.* t. II n. 2035.

reproduisant le texte donné par Muratori, avec la note qui l'accompagne, en a conclu que le vase en question avait été trouvé à Constantinople et a rangé l'inscription parmi celles de Byzance.

Raoul Rochette en 1834[1], tout en relevant les erreurs qui se lisent dans ces deux mentions en commit d'autres; mais il fut le premier à faire connaître que l'inscription publiée par Muratori était tracée sur un vase trouvé dans la nécropole de Cyrène, que ce vase appartenant à M. Lemaire, consul de France à Tripoli, avait été publié dans le second voyage de Paul Lucas d'où, selon la remarque de Ch. Lenormant, Bimard de la Bastie l'avait tiré pour en communiquer les inscriptions à Muratori. En effet c'est à la p. 108 éd. de Paris 1712 que se trouve la gravure reproduite dans la pl. XLVIII f n. 8 et à la p. 126 on lit la narration de la découverte. On y apprend que ce vase, comme le vase Burgon, était rempli de cendres lors de la découverte.

Enfin Letronne[2], avec la prétention de relever les erreurs de Raoul Rochette, soutient que le vase de Péra ne doit pas être assimilé à celui de Cyrène, que ce sont deux vases parfaitement distincts. C'est Ch. Lenormant qui, en refutant toutes ces assertions mal fondées, a rétabli la véritable forme du nom de l'archonte qui doit se lire ΗΓΗΣΙΑΣ, archonte de la première année de la CXIVème olympiade, 324 ans av. J. C.[3]. La planche gravée de Paul Lucas ne permet aucun doute à cet égard[4].

[1] *Ann.* t. VI, 1834, p. 287.
[2] *Revue arch.* 1846 p. 379.
[3] Diodore de Sicile (XVII 113) le nomme Ἀγησίας.
[4] Voy. Ch. Lenormant *Revue arch.* 1848 p. 233 et pl. 93 B.

Pl. XLVII *g*.

Κηφισόδωρος ἄρχων, olymp. CXIV, 2, an 323 av. J. C.

Athéné debout à droite, dans la pose ordinaire, entre deux colonnes d'ordre dorique, surmontées de statuettes de Victoires ailées et vêtues, étendant les deux bras, comme si elles tenaient des couronnes. Les chairs sont teintes en noir.

A gauche on lit ΚΗΦΙΣΟΔΩΡΟΣ ΑΡΧΩΝ; à droite ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ.

Revers (pl. XLVIII *g*, n. 9). Trois éphèbes nus, armés de casques et de boucliers argiens courant de gauche à droite. Les épisèmes des boucliers sont des astres et peut-être la lettre A sur celui du milieu.

Haut. 0,66.

Cette amphore trouvée à Benghazi, l'ancienne Bérénice, est conservée au Musée du Louvre [1].

Je place ce vase à l'an 323, olymp. CXIV, 2, l'année de la mort d'Alexandre le Grand, à cause de l'analogie que l'on remarque entre les peintures qui le décorent et celles de l'amphore d'Euthycritos, an 328, olymp. CXIII, 1. De plus des Victoires ailées se trouvent au dessus des colonnes dans le vase d'Hégésias et dans celui de Céphisodoros. On trouve le nom de *Κηφισόδωρος*, comme archonte, l'an 366, olymp. CIII, 3 [2] et aussi l'an 358, olymp. CV, 3. Ce dernier archonte est nommé *Κηφισόδοτος* par quelques auteurs [3]. Mais ces

[1] Ch. Lenormant *Revue arch.* 1848, p. 230 et suiv. et pl. 93*A* — Je m'empresse de remercier ici les conservateurs, M. M. Ravaisson, Heuzey et Héron de Villefosse qui, avec la plus grande obligeance, m'ont fourni les moyens d'avoir des calques fidèles des amphores panathénaïques conservées au Musée du Louvre.

[2] Diodor. Sicul. XV 76.

[3] Diodor. Sicul. XVI 6. — Dionys. Halicarn. *de Dinarcho iudicium* 9.

deux dates se rapprochent trop de l'époque où nous trouvons Polyzélos, archonte de l'an 367, olymp. CIII, 2, dont l'amphore (pl. XLVII) nous offre un tout autre type. La déesse est tournée à gauche et on y trouve des réminiscences prononcées de l'ancien style. Ici elle est tournée à droite et du premier coup d'oeil, on s'aperçoit que cette figure rentre dans la série des peintures de l'époque macédonienne. L'archonte Céphisodoros de l'an 323, olymp. CXIV, 2, est donc le magistrat qui a laissé son nom sur cette amphore. Cette dernière date, comme l'a fait observer Ch. Lenormant[1], est incontestable.

Pl. XLVIII

Ἀρχιππος ἄρχων, olymp. CXIV, 4, an 321 av. J. C.

Athéné debout à droite, dans la pose ordinaire, entre deux colonnes d'ordre dorique, surmontées de Victoires ailées et vêtues, tenant l'une et l'autre un attribut qui semble être un aplustre. Les chairs sont noires[2].

A gauche on lit: ΑΡΧΙΠΠΟΣ ΑΡΧΩΝ; à droite: ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ.

Revers (pl. XLVIII *g*, n. 10). Au milieu un discobole entièrement nu, vu presque de face, à gauche un pédotribe barbu, enveloppé dans son manteau; il est couronné d'olivier et tient une palme; à droite un jeune athlète nu.

Haut. 0,67.

Cette amphore trouvée à Benghazi est conservée au Musée du Louvre.

1 *Revue arch.* 1848 p. 235.

2 La colonne et la Victoire de droite sont en partie engagées dans le bouclier de la déesse.

Je place cette amphore à l'an 321, olymp. CXIV, 4. Toutefois on peut hésiter, car il se pourrait que cette amphore eut été donnée en prix, aux Panathénées, trois ans plus tard, l'an 318, olymp. CXV, 3 où le même magistrat ou un personnage homonyme fut archonte [1].

Pl. XLVIII *a*.

Θεόφραστος ἄρχων, olymp. CXVI, 4, an 313 av. J.C.

Athéné debout à droite dans la pose ordinaire, entre deux colonnes d'ordre dorique. Sur celle de gauche est placée une statuette d'Athéné casquée et vêtue d'une double tunique. L'attribut que la déesse tient dans la main droite nous semble être un gouvernail. Les chairs, c'est à dire le visage et le bras droit ainsi que l'attribut sont peints en blanc. Les pieds sont noirs. A côté de cette colonne on lit: ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ. Sur la colonne de droite, on voit une statuette entièrement drapée dont le sexe est difficile à déterminer. L'épaule droite est nue; les chairs sont noires. Cette statuette porte sur la main gauche une petite Victoire peinte en blanc. Le long de cette colonne on lit: ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ ΑΡΧΩΝ.

Revers (pl. XLVIII *g*, n. 11). Deux jeunes athlètes nus, la tête ceinte d'une couronne d'olivier et tenant l'un et l'autre une palme. L'un dessiné de profil court de droite à gauche, tournant le dos à son compagnon. Le second vu presque de face tient, outre une longue palme, une petite branche d'olivier, placée dans sa main gauche. A droite deux personnages barbus couronnés d'olivier. Le premier vêtu d'un ample manteau s'appuie sur un baton; le second vêtu d'une tunique courte et d'un manteau et chaussé de brodequins s'éloi-

[1] Diodor. Sicul. XVIII 58.

gne des autres personnages, tout en retournant la tête. Il porte pour attribut une grande trompette. L'un semble être un pédotribe, l'autre un héraut.

Haut. 0,76.

Cette amphore trouvée à Benghazi est conservée au Musée du Louvre.

J'attribue l'amphore (pl. XLVIII *a*) à Théophraste, l'archonte de l'an 313, olymp. CXVI, 4, à cause du style des peintures et surtout à cause des voyelles longues H et Ω, employées dans l'inscription ΤΩΝ ΑΘΗ-ΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ. A l'an 340 avant notre ère, olymp. CX, 1, nous trouvons dans la liste des archontes un autre Théophraste [1]. Quatre ans après en 336, olymp. CXI, 1, sous l'archonte Pythodélos (pl. XLVII *a* et *b*) les voyelles brèves sont encore en usage, pour indiquer les prix donnés dans les Panathénées, ΤΟΝ ΑΘΕΝΕ-ΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, tandis que l'on trouve déjà les voyelles longues dans l'inscription qui donne le nom de l'archonte, ΠΥΘΟΔΗΛΟΣ ΑΡΧΩΝ.

La tête de la déesse sur les trois amphores du Louvre se trouve engagée dans les décorations de la bordure [2].

[1] Diodor. Sicul. XVI 77. — Dionys. Halicarn. *de Dinarcho judicium* 9.

[2] Dans la collection de Luynes, au Cabinet des médailles, existe un fragment d'amphore, sur lequel on voit la déesse à droite, dans le costume de l'Athéné Itonienne. Le long de la colonne à droite est tracée en lettres superposées (κιονηδόν) l'inscription ordinaire: ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ. La seconde colonne manque, ainsi que le nom de l'archonte, si toutefois il y en avait un. Au revers est figurée la course armée; il n'en reste qu'un seul coureur. — On ne connaît pas l'endroit où a été trouvé ce fragment qui certainement appartient à une amphore panathénaïque de la fin du quatrième siècle avant notre ère, de l'époque d'Alexandre.

Dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, Mars 1877, p. 175,

J'ajoute ici trois planches dans lesquelles j'ai fait dessiner trois amphores panathénaïques; ces trois amphores conservées au Musée Britannique ne portent pas de noms d'archontes, mais elles offrent des particularités qui méritent d'être étudiées.

Pl. XLVIII A.

Athéné debout à gauche dans la pose ordinaire, avec l'égide entourée de serpents. L'épisème du bouclier est un grand astre rayonnant. Autour il y a quelques lettres gravées à la pointe, entre les rayons P I Ϙ et plus bas YHY.

De chaque côté de la déesse est une colonne d'ordre dorique, surmontée de l'image de Triptolème tenant des épis, dans un char ailé, attelé de dragons. A gauche, on lit, les lettres disposées en colonne (κιονηδόν): TON AΘENEΘEN : AΘΛΟΝ; à droite: KITTOΣ EΠΟΙΗΣΕΝ. Quoiqu'une fracture ait fait disparaître la partie supérieure de la première lettre du nom, la lecture me paraît incontestable [1].

est décrit un fragment trouvé à Athènes qui paraît appartenir à une époque plus ancienne, puisque la déesse est tournée à gauche.

Un autre fragment sur lequel est figurée Athéné, tournée à droite, a été trouvé à l'Acropole vers 1871. Dans ce fragment l'attitude de la déesse rappelle tout à fait les figures de l'époque macédonienne. Grâce à l'obligeance de M. Albert Dumont, je possède un bon dessin de ce fragment.

Enfin je trouve dans le *Bulletin de correspondance hellénique* (Avril et Mai 1877, p. 261) la description d'un fragment d'amphore découvert, il y a quelques années, dans les fondations de l'hôtel d'Athènes, rue du stade. Sur cette amphore qui appartient à M. Kalligas, on voit Athéné tournée à gauche, entre les deux colonnes, surmontées de coqs. Sur le bouclier est peinte en blanc une couronne de feuillage. A côté d'une des colonnes on lit en ligne parallèle: TON AΘENEΘEN AΘΛO[ν. Le style des peintures n'est pas très bon.

[1] Le nom de Κισσό; est connu. Demosthen. *Orat.* XXXIV 6, p. 906, ed. Reiske. — Isocrat. *Orat.* XVII 14.

Revers (pl. XLVIII *g*, n. 12). Deux jeunes lutteurs; à droite un athlète nu; à gauche un pédotribe barbu, le buste nu, la partie inférieure du corps enveloppée dans un manteau, tenant à la main une palme.

Haut. 0,70.

Cette amphore trouvée à Teuchira est conservée au Musée Britannique [1]. Je le crois un peu moins ancienne que celle reproduite dans la pl. XLVII, où l'on lit le nom de l'archonte Polyzéles. On observera que le caractère de l'image représentant la déesse est moins distingué, moins noble, et déjà l'on voit ici les inscriptions disposées en colonnes verticales (κιονηδόν), comme sur les amphores panathénaïques postérieures à la CVIII^{ème} olympiade. Il y a du reste de l'analogie dans les ornements du costume, dans l'épisème du bouclier, dans l'ajustement de l'égide. Jusqu'a ce jour on ne connait que l'amphore pl. XLVIII *b* qui porte une signature d'artiste, tracée à la place du nom de l'archonte.

Pl. XLVIII *c*.

Athéné debout à gauche, dans la pose ordinaire. L'épisème du bouclier est un astre rayonnant. On remarquera ici la richesse des ornements, rehaussés de teintes blanches et violettes, tant dans la tunique de dessous que dans le péplus ou second vêtement. Sur la manche droite est tracé un grand astre. L'égide à écailles et garnie de serpents s'ajuste par dessus le double vêtement. Le péplus est couvert de fleurs blanches et garni d'une large bordure violette. Des étoiles couvrent la longue tunique; à la partie inférieure, entre

[1] *Cat. of vases in British Museum* n. 114. — Dennis *l. cit.* p. 170 n. 3.

deux bordures de flots, on voit six danseuses dans des poses variées. Les deux colonnes d'ordre dorique, comme sur la plupart des anciennes amphores, sont surmontées de coqs; mais ces oiseaux ont une tournure toute particulière. A gauche on lit en ligne parallèle à la colonne: ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ (*sic*).

Revers (pl. XLVIII *h*, n. 13). Un quadrige lancé au galop à droite. L'aurige qui conduit les chevaux est barbu; il est vêtu d'une tunique talaire, serrée autour des reins par une ceinture de couleur violette. Devant les chevaux est une borne ou méta peinte en blanc.

Haut. 0,68.

Ce vase trouvé à Teuchira est conservé au Musée Britannique[1].

Pl. XLVIII *d*.

Athéné debout à gauche, dans la pose habituelle, entre deux colonnes d'ordre dorique, surmontées de coqs. Les riches ornements de la tunique et du péplus rappellent ceux que nous avons remarqués dans l'amphore précédente. Des teintes violettes et blanches relèvent ces ornements. L'égide entourée de serpents est garnie d'une bordure de flots. Sur la manche droite est brodé un astre. Au milieu de la tunique, il y a une large bande dans laquelle sont brodées des feuilles d'olivier; en bas règne une bordure de flots. Le péplus aussi riche que la tunique et serré à la taille par une ceinture retombe en plis gracieux sur le vêtement de dessous. A gauche, le long d'une des colonnes, on lit en ligne parallèle à la colonne: ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ

[1] *Cat. of vases in British Museum* n. 116. — Dennis *l. cit.* p. 174 n. 5.

ΑΘΛΩΝ. Ici sont employées les voyelles longues, tandis que dans la précédente inscription, par affectation d'archaïsme, on a conservé les voyelles brèves.

Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans cette peinture, c'est l'épisème peint en blanc qui se détache sur le bouclier. On y voit le groupe des tyrannicides Harmodius et Aristogiton, tels qu'ils sont représentés, à droite de la chouette, au revers de certains tétradrachmes d'Athènes [1]. Le souvenir des tyrannicides se rattache directement aux Panathénées. Ce fut en effet, selon le récit des historiens [2], à l'occasion et pendant la célébration de ces fêtes que la conjuration eut lieu et qu'Hipparque, un des fils de Pisistrate, fut tué. Périclès [3] avait institué des concours de musique (année 446 av. J. C. l'an 3 de la LXXXIIIème olympiade) et chaque année, à la fête des Panathénées, on y chantait les louanges d'Harmodius et d'Aristogiton [4].

Ce fut Anténor qui fit les premières statues de ces deux héros [5] auxquels on offrait des sacrifices publics [6]; elles étaient de bronze et furent enlevées par Xerxès, lorsqu'il s'empara d'Athènes. L'influence d'Hippias, réfugié à la cour du roi de Perse, ne fut pas étrangère à cet enlèvement. Après la bataille de Salamine (an 480 av. J. C.) Critios [7] fut chargé de sculpter de nouvelles statues pour remplacer celles qui avaient

[1] Stackelberg *Gräber der Hellenen* p. 33. — Raoul Rochette *Mémoires de numismatique et d'antiquité*, p. 144. — Beulé *Monnaies d'Athènes* p. 335.

[2] Herodot. V 55 et 56. — Thucyd. VI 56 et 57.

[3] Plutarch. *Pericles* 13.

[4] Philostrat. *Vit. Apoll. Tyan.* VII 4.

[5] Pausan. I 8, 5; cf. Siebelis *ad hunc locum* p. 32.

[6] Pollux *Onomast.* VIII 9, 91; cf. Demosth. *de falsa legat.* p. 431 ed. Reiske.

[7] Lucian. *Philops.* 18. — Pausan. *L. cit.*

été transportées en Asie. Enfin plus tard, il paraît que Praxitèle, à son tour, fit un groupe de marbre représentant Harmodius et Aristogiton. C'est Pline [1] qui rapporte ce fait, mais Beulé fait observer avec raison que cet auteur s'est peut-être trompé, car il ajoute que ce furent les statues de Praxitèle qu'Alexandre trouva en Asie et renvoya aux Athéniens, ce qui est un anachronisme. Ce furent les œuvres d'Anténor qui furent renvoyées aux Athéniens. Certains auteurs prétendent que ce fut par Alexandre [2], d'autres par Séleucus [3], d'autres par son fils Antiochus [4]. Pausanias les vit auprès de l'Odéon. On sera tenté de croire, dit Beulé, que les Athéniens voulurent rappeler sur leurs monnaies le retour mémorable des monuments de leur liberté. Dans ce cas, le style des tétradrachmes donnerait raison à Pausanias et ferait croire que les statues d'Harmodius et d'Aristogiton ont été rendues par Antiochus, plutôt que par Alexandre ou par Séleucus. Le style des peintures qui décorent le vase pl. XLVIII *d* vient à l'appui des ingénieuses observations de Beulé. Séleucus ayant été assassiné par Ptolémée Céraunus, l'an 280 avant notre ère, olymp. CXXV, 1, année où Gorgias était archonte à Athènes [5], ce serait en cette année, au plus tôt, que l'on pourrait placer cette amphore [6]. La négligence dans

[1] *Hist. nat.* XXXIV 8, 19, 10.

[2] Arrian. *Anab.* III 16, 18 et 14; VII 19, 4.

[3] Valer. Max. II 10.

[4] Pausan. *L. cit.*

[5] Albert Dumont, *Essai sur la chronologie des archontes athéniens postérieurs à la CXXIIème olympiade*, p. 117.

[6] Cf. sur les monuments qui représentent Harmodius et Aristogiton un mémoire de M. Otto Benndorf, *Ann.* t. XXXIX, 1867, p. 304 et suiv. et *Arch. Zeitung*, 1869, p. 106 et suiv. — Voy. aussi Friederichs *Arch. Zeitung* 1859 p. 66.

le dessin, l'exagération des broderies et des ornements, et à côté de cela des détails qui trahissent une main exercée, donnent aux deux amphores (pl. XLVIII *c* et pl. XLVIII *d*) un caractère tout particulier. On ne peut pas faire remonter ces deux compositions jusqu'à l'époque de Polyzélos, archonte en l'an 367 av. J. C. olymp. CIII, 2 (pl. XLVII), ni les confondre avec les amphores sur lesquelles la déesse est tournée à droite depuis la CXIème olympiade jusqu'à la fin de la CXVIème (336 à 313 av. J. C.), c'est à dire pendant une période de vingt-quatre ans. On dirait que vers le commencement du troisième siècle, à l'époque des successeurs d'Alexandre, on a cherché un nouveau type, on est revenu à la forme ancienne qui montre la déesse tournée à gauche, ce qui permettait de voir l'extérieur du bouclier et l'épisème qui y était placé. Il est impossible de séparer les deux dernières amphores que nous venons d'étudier, quoique dans l'inscription, sur l'une on ait employé les voyelles longues et sur l'autre les voyelles brèves. Remarquons encore que sur le dernier des deux vases (pl. XLVIII *d*) le profil de la déesse est beaucoup mieux dessiné que sur l'autre (pl. XLVIII *c*). Malgré ces différences l'ensemble de la composition indique un travail de même nature, un goût prononcé pour l'ornementation [1].

Revers (pl. XLVIII *h*, n. 14): Deux athlètes nus et barbus, les regards tournés vers la droite, l'un tenant une lance, l'autre sans attribut. A droite un pédotribe

[1] Ceci modifie ce que j'ai dit dans les *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres* 1868 p. 185. La pose de la déesse tournée à gauche, les inscriptions tracées en ligne parallèle à la colonne m'avaient fait ranger cette amphore après celles avec le nom de l'archonte Polyzélos et avec le nom du fabricant Κιττός. Mais une étude plus sérieuse m'a fait changer d'opinion.

barbu et drapé, la tête ceinte d'une bandelette et tenant une palme. L'exercice représenté ici me semble être celui de la lance, l'aeganea [1].

Haut. 0,74.

Ce vase trouvé à Teuchira est conservé au Musée Britannique [2].

Au n. 15 (pl. XLVIII *h*), j'ai fait reproduire au simple trait et de la grandeur de l'original un fragment de revers d'amphore panathénaïque, trouvé à l'acropole d'Athènes. On y voit un athlète qui court. Le dessin est d'un beau style et permet de croire que nous avons ici le débris d'une amphore qui peut remonter jusque vers le milieu du quatrième siècle avant notre ère. C'est grâce à l'obligeance de M. Albert Dumont que je dois la connaissance de cet intéressant fragment [3].

J. DE WITTE.

SCOPERTE DI ANTICHI EDIFIZI AL LATERANO

(Tavv. d'agg. RS e T)

In su quella parte del Celio, che è occupata dalla sontuosa basilica lateranense, hanno incominciato, fin dal principio dell'era cristiana, ad aggrupparsi le insigni memorie, che l'han resa celebre a traverso lunghi secoli, fino ai dì nostri. Capo e primo anello di quella storica catena è la casa dei Laterani; alle cui classiche memorie succedono quelle non meno illustri dei tempi costantiniani e della residenza dei

[1] Voy. Ch. Lenormant *Ann.* t. IV, 1832, p. 79 et tav. d'agg. *B.*

[2] *Cat. of vases in British Museum* n. 115 — Dennis *L. cit.* p. 171, n. 4. — Cf. *Arch. Zeitung* 1869 pl. XXIV.

[3] *Bull. de corresp. hellénique* Mars 1877 p. 176.

pontefici. L'epoca cristiana primitiva e medioevale ha testè trovato un dotto illustratore nella persona del sig. Giorgio Rohault de Fleury [1]; e di essa mi occuperò alquanto rendendo altrove conto dell'accurato lavoro del ch. autore. Per quello che riguarda la parte classica profana, non ha guari sono avvenute scoperte, che mi consigliano a prender in mano tale argomento ed a brevemente illustrarlo. Questi cenni forniranno l'occasione di dare anche qualche notizia sulla topografia antica dei celimontani edifici, che col Laterano possono aver relazione.

§ I.

Degli imperiali edifici lateranensi

Niun dubbio mai è sorto sulla posizione della dimora dei Laterani; tutti i topografi concordemente ne hanno additato l'esistenza circa il luogo ove ora sorge la basilica ed il suo corteggio di fabbriche. Le notizie storiche e monumentali, ed il nome rimasto al luogo, giustificano appieno tale attribuzione. Notissime, e riferite da quanti han trattato questo argomento, sono le testimonianze sull'uccisione di Plauzio Laterano e sull'occupazione della sua dimora, tramandateci da Tacito e da Giovenale. Il primo insegna che quel personaggio, console designato, fu travolto nella congiura dei Pisoni contro Nerone e fatto perciò trucidare dal tiranno [2]. Giovenale poi rammenta quei tempi, *tempora dira,* in cui *egregias Lateranorum obsidet aedes tota cohors* [3]; ed i dotti hanno ravvisato sempre in queste parole la

[1] *Le Latran au Moyen-Âge par* G. Rohault de Fleury, *Paris* 1877.
[2] Tacit. *Ann.* XV 49, 60.
[3] Giov. *Sat.* X 17.

menzione di una confisca, a favore del patrimonio imperiale, dei beni di Laterano [1].

Nulla di più probabile che una simile confisca per parte di Nerone; avuto riguardo specialmente al tempo di questo avvenimento, che coincide precisamente coll' epoca in cui ebbe massimo bisogno il tiranno di aver mezzi onde far fronte alle immani sue spese. A ciò si aggiunga il desiderio forse di estendere da quel lato le proprietà imperiali, che occupavano già gran parte di Roma, ed in cui erano convertite tante ville, appartenute già a cospicui personaggi, sul Quirinale e l'Esquilino, fino ai lembi del Celio. Vero è che, defonto Nerone, e passati i tempi burrascosi che seguirono la sua morte, la *domus aurea* fu ristretta ai brevi limiti del Palatino; immensi spazî con giardini ed edifici essendo stati dai provvidi successori del tiranno rivolti ad altro uso. Ma è anche vero che gli orti specialmente dell'Esquilino verso il Celio, ove tante belle scoperte si sono fatte negli ultimi tempi, seguitarono ad appartenere al demanio imperiale; anzi si estesero dalla parte del Laterano coll'aggiungersi progressivo degli orti epafrodiziani e torquaziani-variani, posti non lungi da s. Croce in Gerusalemme [2]. Di modo che non desta maraviglia il veder quivi poscia additata dalla storia e dalle iscrizioni la dimora dell'imperatrice Elena [3]. Similmente, il Laterano ebbe nome di *domus Faustae*, come insegna Ottato da Milevi [4], e certamente sotto Costantino era proprietà imperiale [5]. Laonde parrebbe che tale fosse sempre rima-

[1] V. Nibby *Roma nel* 1838 *P. I Mod.* p. 241.
[2] V. Nibby, op. cit. *P. II Ant.* p. 318, 369.
[3] L. c. *P. I. Ant.* p. 369, *P. I Mod.* p. 194.
[4] *Contr. Parmenian.* L. I.
[5] V. Ciampini, *Vet. mon. a Const. constr.* p. 18.

sto fin dai tempi neroniani. Ma i topografi hanno avvertito un passo di Aurelio Vittore nella vita di Settimio Severo, dal quale è stato inferito quest' ultimo aver restituito ai Laterani l'avita dimora [1]. Erroneamente il Raspani, traendo altri nel medesimo sbaglio, citò come testo di quel biografo il passo seguente: *Lateranus ab eo valde ditatus est, ex quibus divitiis avitas aedes Lateranorum magnificentissime refecit in Caelio* [2]. Vittore realmente disse ciò, ma in modo più vago e colle parole: *In amicos inimicosque pariter vehemens; quippe qui Lateranum, Cilonem, Anulinum, Bassum ceterosque alios ditaret, aedibus quoque memoratu dignis, quorum praecipuas videmus, Parthorum, quae dicuntur, ac Laterani* [3]. Settimio Severo, adunque, restituì il Laterano per amicizia verso uno dei rampolli della celebre famiglia. Quale questi si fosse, non è indicato da Vittore; ma dal contesto, e dalle notizie serbateci da Dione, è chiaro che fu T. Sestio Laterano, console nel 197 [4]. Ammesse siffatte cose, è mestieri supporre, che per ragioni da noi ignorate, l'edifizio sontuoso del Celio tornasse da capo nel patrimonio imperiale, al quale lo vediamo appartenere circa un secolo dopo i narrati avvenimenti, quando sul luogo sorse la costantiniana basilica.

Più vago ed incerto è quanto si sa sulla precisa disposizione di quelle *aedes Laterani*, e sul quando e come avvenne la trasformazione in basilica e fuvvi unita la dimora dei pontefici. L'anno preciso di tali cambiamenti dalla storia non è definito; ed in ciò è a deplorarsi sopra tutto il silenzio di Eusebio. L'insieme però dei

[1] Cf. *Bull. dell'Inst.* 1870 p. 52.
[2] *De bas. et patr. Lateranensi* p. 8.
[3] Aur. Vict. *Epit.* c. 20.
[4] V. Borghesi *Oeuvres compl.* T. VIII p. 264.

fatti che lo storico narra, unito a ciò che sappiamo delle disposizioni di Costantino verso il cristianesimo già prima, che debellato Licinio, divenisse padrone assoluto dell'impero, mostra che la costruzione della basilica, con grande verosimiglianza, dovette avvenire già circa gli inizi del secondo decennio del IV secolo [1].

Or bene le nuove fabbriche distrussero esse il palazzo dei Laterani? Ovvero furono usate le antiche aule, accresciute soltanto e mutate in quanto era necessario? È noto che le case nobili ebbero talvolta basiliche di uso privato e civile [2]; e s. Girolamo chiama la chiesa lateranense *basilica quondam Laterani* [3]. Ma questo passo non è da interpretarsi quasi avesse voluto esprimere l'idea di una privata basilica preesistente e indi concessa all'uso ecclesiastico e sacro. Per opporsi a ciò, tralasciando le altre ragioni, basterebbe osservare l'ampiezza dell'aula, soverchia per una abitazione anche imperiale. La tradizione fa principiare la residenza dei pontefici da s. Silvestro [4]. Ma la *domus Faustae* fin dal 313 fu ceduta ad essi; poichè Milziade in quell'anno vi convocò un concilio, che altrimenti avrebbe potuto tenere nei luoghi appartenenti alla chiesa. E la medesima dimora Vittore vide, e citò col nome di *aedes Laterani*, nella metà del secolo quarto [5]. Perciò, nell'erezione della basilica, il palazzo ritenne il pristino nome e almeno in parte dev'essere rimasto intatto, ricevendo solo le modificazioni dalla nuova destinazione rese necessarie. Queste nozioni saranno chiarite dalla descrizione degli odierni scavi, dai tro-

[1] V. De Rossi *Bull. d'arch. crist.* 1863 p. 52.
[2] V. De Rossi *R. sott.* t. III p. 495.
[3] *Epitaph. Fabiolae*, *epist.* 30.
[4] V. Fleury *le Latran* p. 14 e segg.
[5] Aur. Vict. l. c.

vamenti anteriori e dalle storiche notizie che m'accingo ad annoverare ordinatamente.

§ II.

Scavi fatti sotto l'abside della basilica.

Non ha guari la tribuna della basilica ed il portico, detto leonino, che la cinge all'esterno, destarono serî timori circa la loro solidità. Larghe fessure manifestatesi in varî punti consigliarono energici provvedimenti, atti a salvare dall'imminente rovina quelle parti dell'edificio. I lavori intrapresi hanno condotto al disterro delle fondamenta all'interno ed all'esterno dell'abside, ed alla scoperta di antiche costruzioni, il cui piano è alla profondità di circa m. 7,50. Diano i lettori una occhiata alla tav. d'agg. T e quivi vedranno segnata esattamente la pianta delle scoperte, dovuta alla perizia dei ch. sigg. A. e C. Busiri, architetti direttori dei lavori [1].

Un grande mosaico bianco e nero a scompartimenti geometrici costituisce il pavimento dell'ampio cavedio triangolare A. Nel mezzo si è trovata una piscina circolare B incrostata di marmo, con gradini interni, profonda oltre un metro. L'acqua del cortile e della piscina aveva il suo sfogo in una cloaca, un tratto della quale, munito di due chiusini, è stato esplorato. Dei lati del cavedio quello che solo si è potuto sterrare ha mostrato una serie di stanze in numero di sei, l'una accanto all'altra, comunicanti tra di loro per mezzo dell'ambulacro C che sembra aver servito

[1] Ho impiegato la tinta nera per indicare i muri antichi laterizi, il graticolato cupo per quei di opera reticolata, la mezza tinta per ciò che appartiene al medio evo; finalmente le costruzioni moderne sono a semplici contorni.

di portico coperto. Tanto le stanze che l'ambulacro aveano alla loro volta il pavimento in musaico, del quale i pochi saggi rinvenuti sono stati delineati al posto loro. Il lato che è opposto alla tribuna dovea esser disposto in egual modo; ma una piccolissima parte ne è visibile. Solo è da notare un muro composto di piccoli massi di tufa, il quale corre parallelo all'esterno dell'ambulacro. Alcuni muri abbastanza irregolari, ma spettanti alla stessa costruzione che i precedenti, finiscono di chiudere il cavedio. La loro disposizione anormale ed i fondamenti della superiore basilica non permettono bene di ravvisare la forma di questa parte dell'edificio. Sembra che D fosse la continuazione dell'ambulacro vicino. Il muro E ha delle nicchie, il cui piano è un metro più profondo del rimanente. Dalla parte opposta si approfonda una grande vasca F a m. 2,75 sotto al livello del cavedio.

Nel mezzo della tribuna si sono osservati tre grossi muri N, O, P, che corrono paralleli fra di loro. Il piano quivi pare fosse molto più elevato del rimanente; ma è incerto qual relazione serbasse il tutto coi vani adiacenti. A sinistra, malgrado i frastagliamenti delle fondazioni della chiesa, si è potuto ricostituire la pianta di due camere sovrapposte, in comunicazione tra loro per mezzo di una scala di vari gradini. Quella segnata G è al piano profondissimo di 13,00 e, per conseguenza, a più di 5,50 sotto alla stanza H. La comunicazione irregolare si vede fatta evidentemente allo scopo di non perder l'uso del sottostante vano preesistente e divenuto sotterraneo forse per la sovrapposizione dei descritti edifici. Infatti la sua costruzione in opera reticolata denota un'epoca anteriore a quella in opera laterizia che si osserva negli altri muri. Non parlo delle due piccole tribune com-

centriche L, M; esse, a mio avviso, paiono prive di relazione colla fabrica di Costantino, e probabilmente spettano a lavori fatti posteriormente nell'interno dell'abside. I lavori esigendo scavi profondi nell'area delle scoperte fatte dietro la basilica, ne è derivata la parziale distruzione del cavedio e delle circostanti stanze. Il sottosuolo è apparso formato di rottami di ogni specie, ma specialmente di anfore, niuna delle quali ho trovato insignita di qualsivoglia impronta e iscrizione dipinta.

È evidente da ciò che ho narrato, che l'edificio discoperto è parte di una antica casa di cui m'accingo a dichiarare il nome e l'età. La costruzione laterizia è di mediocre accuratezza e quale suole incontrarsi nelle fabbriche del secolo secondo, forse inoltrato. Vero è che l'imperfetta esecuzione non osterebbe al pensiero di una maggiore antichità; poichè è noto, che le pareti destinate ad esser rivestite di stucco non avevano l'accuratezza di quelle che rimanevano scoperte. E nel caso nostro, i muri, quando furono sterrati, serbavano ancora un intonaco dipinto a grandi fondi di tinte gialle e rossastre, poscia in gran parte caduto. Ma l'aspetto delle rovine conviene all'epoca incirca additata. Ed invero i seguenti bolli non ostano al pronunziato giudizio; abbenchè io non dia loro gran peso, essendo essi stati raccolti fra le macerie, che, come è noto, restituiscono impronte di età talvolta disparatissime. Il primo sigillo EX....SINIÆ GRATILLÆ è rarissimo e deve supplirsi: EX PR(*aediis*) CVSINIÆ GRATILLÆ. Fu noto al Marini, che divulgandolo, diè alcuni cenni sopra i bolli che con esso sembrano aver relazione [1]. Egli stimò che

[1] Marini *Arvali* p. 144; *Mss. vat. delle figuline* n. 504, 505, 782. Cusinia Gratilla probabilmente fu parente del Cusinio Grato e del Cusi-

le fabbriche cusiniane potessero spettare al secondo secolo, e nulla impedisce di sottoscrivere al giudizio di quel maestro. La seconda impronta è notissima e spetta agli inizi del secolo citato [1]. La terza è parimente conosciutissima: L BRVTTIDI AV(*gus*)TALIS OPVS || DOL EX FIG OCEA MIN || CAEN. La divulgò con qualche varietà di niun conto il Fabretti, che la stimò dell'anno 101 [2]; ma il Marini ha dimostrato che spetta al 123 [3]. E va concorde il fatto, che il Giorgi ne lesse numerosi esemplari nelle rovine della villa Adriana [4]. Questi indizi

nio Satriano dei sigilli mariniani, *mss. cit.* n. 246; *Arvali* l. c. (V. Fabretti, *I. dom.* VII 113; Murat. 399, 2; Guasco *Mus. Capit.* III 131). Alla medesima famiglia spetta, se non erro, Cusinio Messalino, le cui impronte sono state lette nel museo capitolino (Mar. *Arv.* p. 29; *Mss.* n. 783), sul Viminale (*Bull. munic.* II p. 222) e nel cimitero di Callisto (De Rossi *R. sott.* t. III p. 839).

[1] CN DOMITI AMANDI || CN DA; Amando fu uno dei liberti dei Cn. Domizii, Lucano e Tullo, le cui figuline con esatte notizie ha testè illustrato il ch. sig. comm. Descemet (*Bull. dell' Inst.* 1876 p. 55 e segg.). Le sigle della seconda linea sono le iniziali del nome precedente, v. Fabretti p. 515 n. 201.

[2] L. c. p. 501 n. 68. Egli lesse e supplì, nelle ultime parole, CAE(*sare*) N(*ostro et Paeto coss*), tratto dall'altra impronta di Bruttidio, che termina così: CÆ N PÆT || COS (l. c. n. 69; Mur. 498, 23; Guasco n. 1172). Ostacolo cronologico doveva fare però il bollo, parimente fabrettiano, p. 515 n. 218. Nel quale, oltre il nome del citato figulo, leggesi la menzione dei predii FAVSTINAE A(*ug*), ossia di Faustina Seniore, che ereditò per l'appunto le officine oceane minori. Ma il grande epigrafista, o non pose mente alla difficoltà, o forse stimò uno dei Bruttidii figlio dell' altro, giustificando così lo spazio soverchio che dal 101 corre agli anni d'Antonino Pio. La cosa fu messa in chiaro dal Marini, che insegnò doversi leggere nel nostro bollo: CÆ(*saris*) N(*ostri*), e nell'impronta citata: PAET(*ino cos*), data più prossima assai ai tempi di Faustina. Nè osta che Petino sia menzionato senza Aproniano, poichè solo e con certezza lo ritroviamo nel bollo: PAETINO·COS || BRVT·TD·P, nè mancano esempî di quest'età in cui un console designa l'intera coppia (De Rossi *R. sott.* I p. 83 Anal.). Cf. Marini *Arvali* p. 241: *mss.* n. 278, 125, 647-650: Sanclemente *Aera pisana* p. 139.

[3] *Arv.* p. 240; *mss.* n. 242.

[4] *Sch. Casanatensi* vol. XVII; i fogli non sono numerati.

tendono solo a mostrare che i muri scoperti forse non sono di età anteriore a quella accennata di sopra; del rimanente le notizie, che poi divulgherò, ci daranno forse miglior contezza degli anni cui dovranno attribuirsi.

Le fondamenta della chiesa, messe al nudo dallo scavo, appartengono in gran parte al secolo XIII, allorquando parmi fosse almeno rifatto il portico detto Leonino, e Niccolò IV restaurò i cadenti muri dell'abside [1]. Furono allora messi in opera come materiali frantumi scritti e scolpiti, che ora in parte rivedono la luce. Anche i rivestimenti marmorei dell'interno della tribuna, ed i materiali estratti dalle rovine, hanno fornito varie antichità. Citerò, come degni di menzione, due pezzi di un rilievo, nei quali son visibili il torso di una figura muliebre in attitudine orgiastica, e le tracce di altra simile figura. Ho notato pure una testa di Sileno scolpita in peperino molto rovinata, ma di buono stile. Un frammento di altro rilievo rappresenta un fanciullo ripiegato sulla sinistra; di esso rimane solo la parte mediana, dal petto fin poco sotto le ginocchia. Sembra rilevarsi che i piedi fossero incrociati; allato scorgesi il lembo di un panneggio. Altra scultura, però di stile mediocre, è il torso di rosso antico di una statua virile nuda del tutto; chi dessa figurasse è difficile indicare. Tralascio un buon numero di frammenti marmorei, fittili o d'altro genere, perchè di niun conto; noterò solo varie monete di epoche diversissime che dimostrano le terre e le macerie, d'onde provengono, esser state sovente rimescolate. Una, perfino, ed è la più antica, spetta alla città di Pesto; un'altra è consolare. Segue una serie di imperiali da Tiberio a Costantino giuniore. Una è

[1] Fleury, *Le Latran* p. 188.

del medio evo, ed ha l'impronta di Giovanni XXII; all'epoca moderna appartiene l'ultima, che è di Urbano VIII [1]. Della messe epigrafica, d'importanza alquanto maggiore, vengo a dire nel seguente paragrafo.

§ III.

Iscrizioni scoperte nel medesimo luogo

Taccio delle epigrafi cristiane, delle quali altrove dirò [2]. Dai fondamenti è stato estratto il piccolo frammento seguente di latercolo militare:

F · C..
SEX·F·COL·I..
F·COL·CALPVR*nius*..
T·F·STE·LVPVS·M..
F·STE·SEVERVS·VRV..
·P·F·POL·PROCVLVS FAV*ent*..
I·F·POL·SEVERVS·FAVEN*t*.
·F ANI·VITALIS VE*rcell*.
F·STE·TERTIVS..
.. AV ..
..ST..

Forse spetta a militi delle coorti pretorie, seppure è lecito un giudizio sopra sì meschino frantume. Altro pezzo di latercolo molto maggiore era adoperato nel rivestimento marmoreo delle interne pareti della tribuna. La doppiezza del marmo è molto minore che nel primo frammento. Tutte le estremità mancano, perchè risegate quando fu messo in opera. Eccone la fedele trascrizione:

[1] Non descrivo i tipi di queste monete, perchè non le ho potuto esaminare.

[2] Si è trovata anche una epigrafe ebraica, però del medio evo. L'ho comunicata al ch. sig. can. E. Fabiani, che fra breve la pubblicherà.

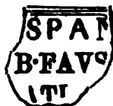
.. IVLIVS ... VLI	...	...
..AVREL M F AVG SENEC	A TRAI	MAVRE..
..AVREL M F CL MARTIALIS	NICOP	MAVRE..
..VALER C F CL VALERIANVS	DEVB	MAVRE..
..AVREL M F VLP LONGINV	S ANCH	MAVREI..
..AVREL M F AVG AQVIL	A TRAI	MAVRE..
..AVREL M F QVI ORESTE	S TRIM	MAVRE..
..AVREL M F ALL MAXIMV	S CARN	MAVRE..
..PAPIR L F AEL VERINV	S CARN	
..AVREL M F POL APOLLONIVS	CASTR	7..
..TVLLIVS A F CL ROMVLV	S SAVAR COHO	MEM....
7 MVNATI FIL		MAVRE..
..IVLIVS C F FL MARCIANV	S SOLVA	MAVRE..
..AELIVS P F IVL ANNAMATV	S EMON	MAVRE..
..AVREL M F FL LAT	O SISCIA	MAVRE..
..AVREL M F VLP VALEN	S SERDI	MVIBI..
..VREL M F VLP FIRMV	S HADR	MAVRI..
..RELM F VLP IVLIV	S ZERM	T FLA..
......REL M F CL MARCELLV	S HIER	MAVRI..
..AVREL M F VLP IVVENI	S BIZE	MAVRI..
..AVREL M F VLP EMERITV	S HADR	MAVRI..
..VALER C F QVI LONGINV	S SCVP	MAVRI..
..ACON C F AVR SATVRNINV	S LAMBES	MAVR..
..VLIVS C F VLP MVCATR	A PERIN	MAVR..
..VREL M F VLP RVFINV	S BIZE	MAVR..
...COH VI [redacted]		MAVR..
		MAVR..
...PETICI DONATI		C VALI..
...LIVS P F QVI MAXIMV	S SCVP	M SENT..
...AVIV T F AEL AVITV	S MVRS	LOCTA..
..AVREL M F CL SERVATV	S CELEI EVOK	C MA..
..VLIVS C F IVL MAXIMV	S BIZE	7 M..
..ANTON M F CL EVSCINV	S SAVAR	MAVR..
..FLAV T F CL CRISPINV	S SAVA	C VALI..
..CLAVD TI F AEL VICTO	E AVG	M AVRI
...ANTON M F VLP BASSINV	S ZERM	M AVRI
..AVREL M F VLP CLEMENTIN	MARCP	M AVI..
..AVREL M F VLP IANVARIV	S TRAIP	MA..
.. AVREL M F QVI MARCV	S SCVP	MA..
.. AVREL M F VLP CRISPI	O PORT	MA..
..SERAPI C F AEL SENILI	S AVG	MAV..
.. AVREL M F SER ANTONIV	S ANTI	MA..
.. VREL M F AVI ASCLEPIADE	S FOEN	MA..
..RENI L F AEL VERECVNDVS	MVRS	MAV..
..EMPR C F QVI IANVARIV	S CARTH	MAV..
..7 AVRELI MARCI		MA..
		MA..
....VREL M F FAL ....VS	ANCVR	C IVL..

È chiaro che si tratta di militi pretoriani, dei quali vediamo enunziate cinque centurie ed una coorte, la sesta. La menzione di questa è seguita nel marmo da una rasura, ove può credersi esser stata la sigla PRAET; la quale il ch. sig. Henzen ha trovato cancellata in altri latercoli pretoriani, in odio forse a tal milizia, dopo che da Costantino ne fu decretata l'abolizione [1]. L'epoca del latercolo è certa, poichè vedremo menzionata *Siscia* col nome di Flavia, e quindi è mestieri riferirlo ad età anteriore a Settimio Severo, che a quella diede il nome di Settimia. La paleografia, d'altro lato, non permette di pensare a tempo più antico di molto. *Mucatra* [2] ed *Annamatus* sono nomi barbari; questi peraltro non abbondano. Le città dei militi sono: TRAI*anopolis* nella Tracia: NICOP*olis*, DRVB*etis*, ANCH*ialus*, TRIM*ammium*, sul Danubio, nella Tracia e nella Mesia: CARN*untum* e SAVAR*ia* nella Pannonia superiore: *Aelia* SOLVA o *Flavia* nel Norico: *Colonia Julia* EMON*ia*, SISCIA nella Pannonia sup.: SERDI*ca* nella Mesia: HADR*umetum* nell'Africa, come indica il nome *Ulpia*: ZERM*izegethusa* nella Dacia: HIER*a*? nella Mesia: BIZE... forse *Bizya* nella Tracia: SCVP*i* nella Mesia sup.: LAMB*aEsis* in Africa: PERIN*thus* in Tracia: MVRS*a* nella Pannonia inf.: CELE*ia* nel Norico: AEL*ia* AVG*usta Vindelicorum* nella Rezia: MARC*iano Polis* nella Mesia: POET*ovio* nella Pannonia sup.: ANTI*num Marsorum*? o ANTI*ochia Pisidiae*, a giudicare dalla tribù *Sergia:* FOEN...?: CARTH*ago* in Africa, e finalmente ANCYRA di Frigia o di Galazia. È notissimo che le sigle CORC ed EVOK sono da interpretarsi *Cornicularius* ed *Evokatus*. Tra i nomi dei

[1] *Bull. arch. mun.* II p. 75.
[2] È nome conosciuto nella Tracia, cf. l. cit. p. 78.

centurioni è da osservarsi quello di *Aurelius Marcus;* citerò come confronto l'Aurelio Marco di un altro latercolo [1] ed il M. Aur. Marco dell'iscrizione trovata negli scavi della via Latina, che ho illustrati [2].

Una epigrafe sepolcrale era infissa nel rivestimento della tribuna; essa era nota perchè visibile, quando venivano rimossi i tappeti che coprono l'abside la maggior parte dell'anno. Ma, tolta dal posto, si è veduto che era opistografa. La nuova faccia però, come l'altra, non presenta che un'iscrizione funeraria di niun momento. Le fondamenta hanno restituito un frammento di lastra [3], ove sotto ad una scorniciatura appariscono le seguenti lettere di buoni caratteri:



Non oso tentare un supplemento di qualche certezza, ma avverto che le parole della seconda riga niuna relazione possono avere con Fausta, posseditrice del Laterano nel secolo IV. È chiaro del resto, che non si può far conto topografico veruno di queste epigrafi, la cui riunione puramente fortuita è dovuta al fatto, che furono scelti ovunque i marmi ed i materiali necessarî alla basilica. Così è noto, che i muri ed i fondamenti medioevali dentro e presso l'ospedale lateranense sono composti in gran parte di antichi frantumi ed hanno restituito in varî tempi scolture ed iscrizioni anche di rilievo [4].

[1] *Bull. munic.* I p. 238.
[2] *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 227.
[3] È doppia 0,065.
[4] Fea *Misc. fil. crit.* p. 60; Marini *Arvali* p. 80.

Conchiudo, che per quello che riguarda la *domus Laterani* è mestieri considerare in guisa speciale gli edifici scoperti sotto l'abside. E siccome è vano di sperare una luce sufficiente sull'argomento, senza premettere un esame accurato di tutte le notizie topografiche relative a quel punto del Celio, perciò collegheremo le scoperte recenti con quelle avvenute in altri tempi. Il verificare, in somma, le relazioni tra gli antichi edifici preesistenti e la basilica, deve essere il tema del seguente discorso. Dapprima esploreremo le aree sotto alla chiesa, e le contigue verso il Sud e l'Est. Quivi appariranno memorie e monumenti importanti, ma che sembrano escludere la presenza della casa dei Laterani. Questa invece saremo condotti a ricercare più verso l'Ovest. E tali edifici vedremo separati in gruppi anteriore e posteriore da una via, forse l'Asinaria, la quale fu soppressa e mutata di posto, nell'erezione del costantiniano edificio, come fu deviata l'Ostiense per dar luogo alla basilica di S. Paolo.

§ IV.

Vestigia di antichi edifici nella parte anteriore della basilica.

Fra le notizie serbateci da Flaminio Vacca notissima ai topografi è quella, in cui è narrato, che a' suoi tempi volendosi « far abbassare un certo rialzo innanzi al coro ed all'altare degli apostoli, si scoprirono tre nicchi assai grandi, uno accanto all'altro con alcuni muri i quali camminavano in isquadra colla chiesa ....; il piano di detti nicchioni dove camminavano gli antichi, era tutto di serpentini e porfidi con altri mischii; sotto poi a questo trovarono un'altro pavimento circa

6 palmi più basso[1] ». Il Canina non li disegnò nel suo restauro della casa di Laterano; nel quale egli suppose che quella casa occupasse unicamente il lato posteriore della basilica e l'area sotto al palazzo[2]. Non perciò sarà da credere che quelle nicchie fossero parte della primitiva basilica; sono concordi ad escludere il sospetto tutte le nozioni che abbiamo di questo edificio. Nè anche può pensarsi alle tribune di recente sgomberate nel mezzo dell'abside; queste sono concentriche e non disposte l'una a fianco dell'altra. Rimane adunque a collocare le nicchie del Vacca al di fuori del coro e dei muri N, O, P, fra questi e la confessione. L'altro pavimento, rinvenuto circa sei palmi più giù, potrebbe esser indizio che anche in quel punto ci fossero stanze di livello inferiore, quale è quella che è segnata G, ed è a brevissima distanza. Vero è che questa sta ad una profondità molto maggiore di sei palmi, ma è anche vero che non devono prendersi alla lettera le indicazioni del Vacca. Comunque ciò sia, ecco un fortissimo indizio che invita a considerare i nicchioni come il limite e forse la fronte dell'edificio scoperto sotto l'abside. Nel rifare, non sono molti anni, la confessione della basilica, i lavoranti s'imbatterono in una via antica, lastricata di poligoni, la quale correva in linea perpendicolare all'asse della nave maggiore e parallela a quello della crociera[3]. Questo risultato è di sommo interesse per le topografiche ricerche sulla relazione della costantiniana basilica cogli anteriori edifici. Indi riesce più difficile il quesito sull'area

[1] Fea, *Misc. fil. crit.* v. I p. 104 n. 120.

[2] V. *Indicaz. dei princ. ed. di Roma ant.* Roma 1850 p. 14, e la pianta.

[3] V. Martinucci *Intorno alle riparazioni eseguite all'altare pp. lateranense e suo tabernacolo*, Roma 1854.

occupata dalla *domus Laterani;* per chiarire il quale dobbiamo rivolger gli occhi alle costruzioni che occuparono il lato opposto di quell'antica via.

Nei primi decennii del secolo passato fu affidata al Galilei l'esecuzione della maggior facciata della chiesa. In questa occasione gli scavi di fondazione fecero scoprire antichi muri, stanze, fistole plumbee ed altre cose, che furono giudicate spettare alla casa dei Laterani [1]. Niuno però, a mia notizia, si curò allora di studiare attentamente quelle rovine [2]. È anche verosimile che le fistole non mancassero d'impronte; ed ognuno vede di quanta utilità sarebbe stato per la presente disamina l'averle trascritte. Dobbiamo adunque contentarci di sapere che l'area della facciata era occupata da antichi edifici. Notizie più precise abbiamo però delle scoperte avvenute, quando si costrusse la cappella Corsini, la prima a sinistra per chi entra nella basilica. Una lettera di Francesco Vettori al Gori riferisce una base marmorea, scritta in tre lati, rinvenuta nel Gennaro 1733 « *qua Clemens pp. XII sacellum in honorem S. Andreae Corsinii aedificat* [3] »; della qual base poi dirò. Nello stesso tempo e nello stesso luogo si intraprendevano vasti sterri, parte per far ricerca di materiali atti alla nuova fabrica, parte « per fare che la chiesa resti sollevata, essendo per così dire fin hora stata sepolta, particolarmente dalla parte delle mura della città ». Queste parole sono del medesimo Vet-

[1] Venuti *Descriz. top. di Roma ant.* 1803 p. 179.

[2] Il Lupi avea composto una dissertazione intitolata: *Scrittura sopra la facciata di S. Giovanni in Laterano*, scrittura rimasta inedita e poi smarrita: v. Zaccaria *Diss. ed altre operette*, Faenza 1785 t. I p. XV. Ignoro se ci fossero notizie sulle scoperte fatte, ma è probabile che no.

[3] *C. I. Lat.* VI 225; *Cod. Maruc.* A. 68, i fogli non sono numerati.

tori, dirette al Gori in altra lettera del 21 Marzo 1733, serbata insieme colla precedente. Allora si trovò una seconda base che colla prima fu divulgata dal Venuti [1]. Ambedue furono erette dagli equiti singolari, la prima *pro salute itu reditu et Victoria* di Settimio Severo, dei suoi figli e di Plauziano dalla partica spedizione, l'a. 200 e l'altra *pro salute* degli stessi personaggi, l'a. 202. Ma queste epigrafi non sono sole; dai raccoglitori d'iscrizioni fu sempre notata in S. Giovanni in Laterano una base dedicata nel 197 dai medesimi militi alle citate persone, la quale base chiaramente vedesi aver fatto un sol gruppo colle precedenti [2]. L'ultimo editore di questi marmi, il ch. sig. Henzen, ad essi aggiunge la nota: *videndum num ibi fuerint castra equitum singularium.* Discuterò il proposto dubbio compite le ricerche che mi sono prefisse in questo paragrafo.

Il risultato degli scavi non si restrinse alle descritte scoperte. Il Lupi ci dà un conto disteso degli altri trovamenti fatti in quella occasione nei terreni fra la basilica e le mura urbane [3]. Esso accenna a rovine insigni da cui furon dissepolte statue, busti imperiali e marmi d'ogni ragione. Cosa singolarissima fu lo scoprimento di un numero stragrande di anfore, di cui, per testimonianza del citato autore, furono tratte fuori varie centinaia e lasciato sul posto un numero per fermo non inferiore. *Omnes ferme*, dice esso, *inventae sunt scriptae prope collum*; ma di tali leggende

[1] *Osservazioni sopra una ant. iscr. aggiunta al museo Corsini*, 1733; *C. I. L.* VI 226.

[2] *C. I. L.* l. c. 224.

[3] Lupi, *Ep. S. Severae* p. 48 e segg.; Ficoroni, Memorie a calce della *gemmae litteratae* p. 126.

divulgò il medesimo soli pochissimi saggi [1]. Ora è noto che rari esempî d'iscrizioni così dipinte furono conosciuti nei tempi passati; tanto da far pronunziare allo Schoene la sentenza che *accipere potius lucem a Pompejanis debeant, quam ipsae ad harum explicationem quidquam conferant* [2]. In maggior copia se ne sono trovate e vengonsi tutto dì trovando negli scavi municipali [3], ma pur son rare. Esse erano apposte onde indicare il contenuto del vaso, il suo padrone, la data ed i registri necessarî. Ognun vede adunque quanta luce avrebbe recato un numero sì sterminato di iscrizioni anforarie, se ne avessimo avuto la serie completa. Ed in questo caso speciale si avrebbe ragione di quell'insolito accumulamento, sul quale le rare leggende notate dal Lupi non permettono un giudizio sicuro. Registri d'ordine e di spedizione sono dipinti in numero rilevante sopra le anfore rotte del Testaccio; ed aspettiamo il trattato che su tale argomento prepara il ch. sig. Dott. Dressel. Ma questi rottami vengono dalle anfore spedite al fisco imperiale da alcune delle provincie che pagavano il loro tributo in natura: anfore spezzate ed ammonticchiate presso il luogo dello scalo. Il caso adunque è del tutto diverso dal nostro, ove trattasi di vasi interi depositati in un edificio [4]. Vero è che un tubo di piombo colla impronta seguente uscì dalle medesime rovine: STATIONIS PATRIMONI AVGG

[1] L. c.
[2] V. *Bull. arch. mun.* II p. 197.
[3] L. c. e *passim*.
[4] Il Lupi riferisce un sigillo impresso sopra uno di quei recipienti, ed il ch. P. Bruzza m'avverte ch'esso spetta ad una fabbrica di cui ha trovato un'altra impronta al Museo, ma che mai apparisce fralle molte centinaia di sigilli del Testaccio.

NN ⸙[1]. Si potrebbe quindi supporre nel luogo una delle amministrazioni del patrimonio imperiale che portasse seco un deposito di anfore. Però della fistola ad altro non allude a rigore se non a questo, che cioè gli imperatori condussero dell'acqua a qualche luogo di loro dipendenza. Dietro poi al battistero della basilica, nel 1873, come narrerò, si trovarono altre camere ripiene parimente di anfore. Queste circostanze, unite agli altri dati locali, mi fanno pensare che il gran deposito dei fittili spesso menzionati sia stato solo destinato all'uso dello splendido edificio dalle cui macerie son venuti in luce.

Alle rovine osservate dal Lupi sono configui alcuni muri riccamente decorati di pitture, venuti alla luce nel 1838, dai fondamenti della sala capitolare. Avrei voluto segnarli nella pianta, ma me lo vieta la dimensione di questa; basti il dire che sono posti dietro la cappella Lancellotti. Della scoperta diede un rapido cenno il Braun, ma dopo di lui nessuno, nè anche il Canina, vi ha posto attenzione[2]. Eppure è necessario tenerne conto nell'esame topografico dei lateranensi edifizi. I detti muri sono tre, tutti paralleli fra di loro e perpendicolari all'asse della basilica. Lo spazio in mezzo a due di essi è disterrato e lascia vedere le due pareti di faccia, con intonachi dipinti, un saggio dei quali ho creduto bene di far delineare, abbenchè non si tratti di pitture d'importanza speciale e d'esecuzione perfetta. È l'estremità destra della parete che si presenta di faccia a chi entra nel sotterraneo. Si dia un'occhiata alla tavola d'agg. RS; ciò vale meglio di qualsivoglia

[1] È ora serbato nel museo Kircheriano, n. 591; Lupi l. c. p. 44; Marst. p. 480, 7; Marini *Cod. Vat.* 9110 n. 67 (fistole).

[2] *Bull. dell'Inst.* 1839 p. 6.

descrizione [1]. Lo zoccolo, dapertutto di color cupo, è a livello di terra. In esso ho scorto tracce di graffiti; abbiamo quindi una norma per conoscere la profondità dell'antico piano. I vari scompartimenti sono coordinati ad uno che occupa il mezzo, molto guasto, ma in cui si discerne un padiglione sostenuto da quattro colonnette, sotto al quale era una statua ora perita coll'intonaco. Un simile tempietto ipetro s'incontra pure in altra parte, ma il fastigio non trova altri che gli siano identici. A destra del citato scompartimento ne fan seguito due altri, ornati con ghirlande e coronati di una cornice a dentelli. Nel fondo di ognuno si stacca un quadretto. Uno è quasi caduto; nell'altro è rappresentata una figura femminile stesa in atto di riposo, mentre allato è un uomo in moto. Viene poi un terzo scompartimento ove ritorna il padiglione, ma di altra forma, con fastigio triangolare. Nel mezzo, su di una base, è la statua di una figura virile con verga in mano. Seguone indi quelle parti che sono ritratte nella tavola. Nella parte opposta del padiglione centrale, a sinistra, sono tre scompartimenti che fanno riscontro con quelli descritti. Il padiglione dell'ultimo di essi ha in mezzo la statua di Mercurio col petaso alato e il caduceo. Nel mezzo degli altri sono figure che non si discernono. Terminano la parte visibile di questo lato due scompartimenti con ghirlande e nel mezzo quadretti figurati. Il primo quadretto presenta una donna sedente in atto di parlare ad un uomo in piedi che le sta di faccia, colle mani rivolte verso il capo. Del secondo è caduta la metà; rimane solo un'altra figura femminile seduta. Fra alcune delle

[1] Avverto che il quadretto con maschere sceniche è tolto dall'estremità opposta della parete, perchè ben conservato; mentre quasi perito è quello di cui esso prende il posto.

divisioni dell' affresco sono appesi quadretti con maschere sceniche. Vengo alla parete opposta. Essa è tagliata da tre porte, fra ognuna delle quali l' antico artista dipinse uno scomparto centrale, ornato dei soliti padiglioni or circolari or quadrati, e fiancheggiato da due altre divisioni decorate di ghirlande e di figurine. Una rappresenta un uomo ed una donna danzanti; le altre mal si distinguono. Nei padiglioni una sola figura è visibile chiaramente, e rappresenta una statua muliebre vestita con una mano alzata.

L' insieme della decorazione non è dispregevole; gli ornati son graziosi e svelti. L' esecuzione senza esser molto accurata è di un bell'effetto. L' impronta propria di queste pareti viene costituita dalla disposizione speciale degli ornati e del loro colorito sopra grandi fondi di color bianco; stile che non è prevalente nella serie numerosa di affreschi antichi conosciuti, e che, forse non senza ragione, può attribuirsi ad epoca non anteriore alla metà incirca del primo secolo. L'esame dei muri sui quali è condotto l'intonaco conferma tale ipotesi; essi sono di opera reticolata, rinforzata agli angoli e fasciata da opera laterizia. Del terzo muro, e se avesse anch'esso pitture, nulla so dire; l'interramento ne fa scorgere solo la sommità. Nelle macerie estratte dal luogo giaceva un numero grande di marmi scolpiti. Il limite dei muri non ci è noto, però si vede che essi s'estendono oltre l'area della sala capitolare; nei tempi andati certo se ne saranno vedute altre parti.

Dalle cose narrate è evidente che abbiamo da fare con un grandioso edificio dell' età imperiale. Ed ecco che muri dello stesso genere ci si manifestano nella opposta parte della basilica in una linea normale a quella seguita dai muri sopra descritti. Il sig. De Fleury ha dimostrato che la gran sala conciliare di Leone III

era realmente perpendicolare alla chiesa [1]. Or bene i fondamenti di una parte di detta sala, i quali adesso servono anche al palazzo di Sisto V, sono costituiti da antichi muri della medesima opera mista di reticolato e laterizio [2]. Ed è probabile, che per detto scopo si sia fatto dei citati muri anche maggior uso di quello che è dato di vedere coi nostri occhi [3].

Nell'area occupata da queste rovine non ho memoria che sia mai apparso verun documento epigrafico. Per contrapposto, sotto e presso la cappella Corsini, giacevano le basi di che ho sopra fatto parola. Nello stesso luogo o piuttosto nell'area contigua, fra la chiesa e le mura, il Lupi notò varie fistole acquarie munite d'impronta [4]. Ho riportato quella spettante alla stazione del patrimonio imperiale. Un'altra presenta nudi nomi e non ha valore nella questione. Una terza ed una quarta qui riferisco dagli originali [5]:

MOPELLI MACRINI PR PR CV

MOPELLI DIADVMENIANCP

L'impronta male riuscita ed anche molto rovinata fece prendere al Lupi per un R l'ultima lettera del secondo piombo. Ma e l'originale ed il senso esigono quivi la lettera P; e ben se ne accorse il sagace Marini [6]. Abbiamo adunque i nomi dei due Opellii, di Macrino, cioè, che fu poscia imperatore, e di Diadumeniano, creato poi Cesare, appena decenne. Non lungi dal La-

[1] *Le Latran* p. 440.
[2] L. c. p. 8.
[3] V. la tav. d'agg. T.
[4] *S. Sever.* p. 43. 44; Murat. 480, 2; cf. Fabr. p. 863.
[5] Mus. Kirch. nn. 581, 583.
[6] *Arvali* p. 550; *mss. fist.* n. 33 e 34.

terano è l'anfiteatro giustamente chiamato castrense [1]; si potrebbe quindi credere che i condotti surriferiti fossero stati disposti per l'uso di quell'edificio. Così troviamo associati quei due nomi in fistole acquarie del castro pretorio [2]. L'acqua però fu quivi condotta per cura di Macrino, allorquando egli e suo figlio erano rivestiti dell'autorità suprema; e questo non è il caso nostro, ove Macrino è soltanto prefetto del pretorio e Diadumeniano *Clarissimus Puer* di pochi anni. Laonde potrebbe anche cadere incertezza nel decidere, se le fistole addotte furono destinate a pubblico o a privato edificio. La prima ipotesi è più verosimile, ma non è da pensare all'anfiteatro castrense che per la sua posizione dovea ricever l'acqua più direttamente dagli acquedotti vicini. Piuttosto sarebbe da rivolgere il pensiero ad un luogo più prossimo, anzi contiguo: a quello cioè, d'onde vengono le basi, spesso citate, dedicate *Herculi invicto ob reditum numeri, Genio turmae, Genio numeri eq. sing.* È notissimo che siffatte dedicazioni dalle milizie erano fatte di consueto nei proprî accampamenti. Dico di consueto, perchè non mancano esempî di basi erette altrove; anzi, una se ne può menzionare del tutto simile alle nostre, la quale fu rinvenuta sull'Appia [3]. Nel caso presente però è da prendersi in seria considerazione il quesito, proposto dal sig. Henzen, se abbiano da ravvisarsi, nel luogo di che ragiono, i castri degli equiti singolari [4]. E tanto più grave sarà il quesito considerando la scoperta avvenuta non ha guari, al crocicchio delle vie Merulana e Labicana, presso ai ss. Pietro e Marcellino,

[1] Cf. il ch. cav. Lanciani nel *Bull. mun.* 1876 p. 189.
[2] V. Nibby *Roma nel* 1838 *P. I Ant.* p. 580.
[3] *C. I. L.* VI n. 227.
[4] L. c. n. 226.

di una base sacra a Silvano ed al genio degli equiti singolari: base la quale era in mezzo ad edifici che, dal ch. sig. Bar. Visconti, sono stati riguardati come accampamenti della detta milizia [1]. Se quella base non fu trovata in posto diverso dal suo, dovremo tener conto di due luoghi, fra loro vicini, nei quali si avrebbe notizia di una stazione di equiti singolari. Si dovrà pensare che il loro campo giungeva dall'uno all'altro di quei punti, occupando tutta l'area interposta, che non era mediocre? La cosa non è verosimile, benchè sia conosciuta la vastità degli edifici destinati a scopi siffatti, e l'ampiezza e ricchezza delle stesse stazioni dei vigili. Le notizie di scavi fatti in quell'area sembrano indicare una linea di separazione. Il Ficoroni ricorda una via antica veduta cinque piedi sotterra negli orti ora Massimo, e la chiamò via Tusculana [2]. Ma una via Tusculana che partiva da Roma giammai ha esistito; e stimo che i poligoni scoperti spettassero ad una via, che, uscendo dalla porta Querquetulana, andasse a raggiungere l'Asinaria, seppure non era l'Asinaria stessa. Presso la Scala Santa si rinvennero, alcuni anni fa, musaici e fabricati appartenenti ad un edificio, il quale forse occupò il lato sinistro della via osservata dal Ficoroni [3]. Quivi giaceva il gruppo mitriaco, ora nel museo profano lateranense, ma del nome del luogo nulla si sa.

Se non viene confermato il pensiero dell'estensione del castro, rimane a congetturare un doppio accampamento; il primo presso la porta Querquetulana, il secondo circa il luogo ove ora sorge la cappella Corsini.

[1] *Bull. mun.* II p. 182. 192.
[2] *Gemmae litter.* a calce, p. 133.
[3] Cf. Fleury *le Latran* p. 8.

L'ipotesi per se è possibile; infatti nel *breviarium* della *Notitia* si legge: *Castra equitum singulariorum* (sic) *duo*[1]. È vero che i codici, nei quali si trova siffatto raddoppiamento, hanno per fonte l'unico vaticano 1984. Ma l'autorevole testimonianza di questo è confermata dalle iscrizioni sepolcrali dei militi di quel corpo, che distinguono espressamente *castra nova* e *castra priora*[2]. Due adunque furono veramente gli accampamenti; più antico l'uno, posteriore l'altro. Ai castri nuovi il ch. Visconti ha riferito la base da lui illustrata[3]. Un diploma militare, edito dall'Avellino, fu concesso *equitibus qui inter singulares militaverunt castris novis Severianis*[4]. Indi severiani credette l'Avellino esser stati detti i nuovi quartieri per esser stati edificati da Settimio Severo[5]. Però il prof. Henzen dubita se quel nome sia stato dato soltanto per siffatta ragione[6]. Ad ogni modo sembra vera una riorganizzazione dei singolari sotto Settimio Severo. E per tutto ciò stimo assai probabile che quell'imperatore abbia edificato nuovi quartieri degli *equites singulares*, là dove vediamo le basi erette da quella milizia *pro salute et reditu Septimii Severi*.

Ho intrapreso questo lungo discorso per chiarire il nome e l'uso delle fabriche che occupavano l'area anteriore della basilica e delle sue adiacenze, all'opposto lato della via trovata sotto la confessione. I lettori veggono però che un giudizio sicuro sul complesso delle medesime e sulla casa dei Laterani non può darsi, senza rivolgere l'attenzione all'Ovest della basilica, e nell'esa-

[1] Urlichs, *Cod. U. R. Top.* p. 27.
[2] P. E. Visconti l. c. p. 193; Marini *Arvali* p. 269.
[3] L. c.
[4] Avellino *Opuscoli diversi* Napoli 1836 III p. 178.
[5] L. c. p. 204.
[6] *Ann. dell'Inst.* 1850 p. 32.

me intrapreso abbracciare le rovine poste in quell'area, che direttamente si collega con quella ove sono avvenute le novelle scoperte.

§ V.

Rovine degli edifici all' Ovest della basilica. Quivi le aedes Lateranorum.

Flavio Biondo, narrando i ristauri fatti dal pontefice Eugenio IV nel Laterano, aggiunge che nel fare i fondamenti del monastero, si trovarono a circa 18 piedi di profondità, camere, pavimenti, colonne, statue etc. Il luogo, come è noto, è contiguo al famoso chiostro, opera di *Vassaletus* [1], non lontano quindi dal cortile posteriore della basilica. Poco più verso ponente, dietro al battistero, posso additare scoperte di non minore rilievo. Quivi i lettori vedranno segnata nella pianta l'indicazione di fabriche, ora non più visibili, ma sterrate ed esplorate nel 1873 dal ch. sig. Costantino Corvisieri [2]. Il quale illustre conoscitore della nostra età di mezzo, con isquisita cortesia mi ha confidato il frutto delle sue escavazioni e dato licenza di divulgarlo. All'angolo della via della Ferratella sono visibili i grandiosi avanzi di almeno tre sale *(a, b, c)* di costruzione laterizia; dietro le medesime cominciano orti, i quali poi vanno a congiungersi con quelli posti a fianco del monastero e della chiesa, fin presso alle mura urbane. Non lungi dall'ingresso di detti orti il ch. sig. Corvisieri ha scavato una zona di circa 50 metri per lato. Ed allora si

[1] Cf. De Rossi *Bull. d'arch. crist.* 1875 p. 129.

[2] Avverto che allora non fu fatta una geometrica icnografia; quella che adduco e che comprende anche le sale *a, b, c,* è sole dimostrativa, ma sufficiente allo scopo.

è osservata la continuazione di muri in relazione colle stanze visibili sopra terra. I vani *d, e* non comunicavano fra loro; il piano era coperto di anfore poste in piedi, addossate l'una all'altra. E così dovette essere nelle rovine esplorate dal Lupi, delle quali sopra ho ragionato. Qui, però, non ho veduta nessuna iscrizione dipinta, mentre là abbondavano. Seguono altre camere *f, g, h, i,* che sono del medio evo, ma fondate ed innestate sulle costruzioni primitive. In quella segnata *p* è un forno che servì a riscaldare acqua. Difatti osserveremo adesso che il luogo servì ad uso di bagni. Importantissimo è il vedere inserita nel mezzo di quelle costruzioni, in secoli tardi, una stanza circolare [1], decorata nel grandioso suo ingresso da due splendide colonne di verde antico della più bella macchia, le quali giacevano rovesciate presso alle loro basi. Le pareti erano foderate di tubi per l'emissione del calore; il pavimento composto di vari marmi commessi a caso; la volta caduta. Nulla aggiungo sopra questi bagni nè sulle varie altre scoperte non riguardanti l'epoca classica, onde non preoccupare il campo al dottissimo scopritore, che di squisite e peregrine notizie saprà illustrare questi suoi trovamenti.

Dallo scavo si sono estratti marmi in gran copia e frammenti di scolture decorative e figurate. Tra queste ultime va notato il torso di una statua femminile di buon lavoro, rappresentante forse una Musa [2]: alcuni

[1] V. la pianta, lettera *r*. Nella pianta del Bufalini si vedono, segnate, in circa nello stesso luogo, le rovine di una stanza grandissima, di forma esagona, con ante all'ingresso (questa parte manca nell'esemplare barberiniano, perciò v. quello interissimo scoperto a Cuneo, che sarà divulgato dal sig. Lanciani).

[2] Trovato nel punto segnato *s*.

torsi di animali diversi [1]: i frantumi di una statua di Sileno di piccole dimensioni, e quelli d'un busto virile e d'una testa parimente virile di bellissimo lavoro. Nelle macerie giacevano alcuni pezzi di epigrafe, tra i quali è una lastra opistografa bilingue, consunta alquanto in un lato per essere stata forse adoprata nel pavimento.

...ΝΤΙΑΝ · ΠΡΕΙϹΚΑΝ
... ΕΟΥϹΑΝ ·
ἀΡΧΙΕΡΕΥϹ ·
ἰ·ΔΡΥϹΑΜΗΝ
. . . μΝΕΜΗϹ (sic)
χάριν . . . Ι·ΑΓΝΗΝ ·

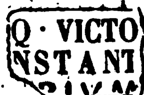
Le lettere sono belle e ben incise; probabilmente posteriore è l'iscrizione segnata sulla faccia opposta, di paleografia del III secolo [2].

STATILIAe
NERATIAe
SANCTISsimae
MAEMORIae fem?
VNIVS·EXEMpli
LAEVONIS...
...I...II...

[1] Rinvenuto nella stanza *p*.

[2] Il ch. comm. De Rossi stima probabile però che l'iscrizione fosse dedicata, nelle due lingue, alla stessa persona, forse vergine vestale.

Un meschino frammento serba le seguenti lettere, la cui paleografia è incirca del secolo IV [1]:



La parola incompleta che si legge nella seconda riga ed il luogo del trovamento chiamano subito alla memoria i primi imperatori cristiani, e forse Costantino stesso, e destano l'attenzione su questo minuto frammento. Le prime lettere potrebbero supplirsi *at*Q· VICTO*ri*, le ultime *t*RIVM*phatori*; non saprei però come ravvisarci l'ordine seguito nei titoli delle iscrizioni imperiali di quel tempo.

Lo scavo ha fornito bolli di mattoni in copia, ed è necessario esporre il risultato cronologico che danno. Due sigilli sono di data certa; il primo è dell'anno 123 [2], l'altro del 154 [3]. Seguono vari altri, che pongo in nota, ed appartengono al secondo secolo [4] o ad età incerta;

[1] Lastra doppia 0,048.

[2] OP DOL EX PR DOM LVC DIONYS LVC || PAETIN E APRO COS aste decussate. Due esempl. cf. *Bull. mun.* II p. 219; IV p. 116.

[3] EX PR LVCILL VERI OPVS DOL..... COMMODO ET LAT E COS in mezzo croce con corona lemniscata. cf. Fabretti, 505; Fortunati *Scavi della via Lat.* n. 98.

[4] EX FIG OCEANAI CAES N OP DO || Q. PERVSI PVDE || ⚘ 2 esempl. (*Bull. dell'Inst.* 1870 p. 58; Mar. *Arv.* p. 241). Abbiamo impronte di questo Pudente colla data del 148. — OP DOL EX FIGLIN CAESN || CCALP MNEST v. *Bull. mun.* 1872 p. 8. — EX · FIG Q · CAES CAECIL · SALAR || AG......CAS pare inedita, ma con opportuni confronti può dimostrarsi dello stesso secolo (cf. Borghesi *Oeuvres compl.* VI p. 70, 80; Fortunati l. c. n. 20) — EX Q FIG MACEDONIANIS ANTONIAE || · ·P·S MALLIO E AE ⁕ una parte credo, ne ha di-

ma facilmente sono del citato secolo[1]. Un tubo di piombo conserva parte della sua leggenda:

L · PISOnis?

e sarebbe notevole con tal nome, in quel luogo. Ho osservato alcune impronte di vasi aretini $\frac{\text{ROCHNE}}{\text{SAFEI}}$ (varie lettere in nesso): BASN, *Rasinii*: ATEI: L · IVL · ERO[2]. Tralascio le altre quisquilie.

Ora è tempo di raccogliere una conchiusione da tanti sparsi materiali. Le scoperte del sig. Corvisieri si rannodano evidentemente con quelle fatte dietro l'abside; le quali alla loro volta, insieme colle altre accennate dal Biondo, sono un anello che ci invita a congiungerle con quelle descritte dal Lupi. Certo è che gli indizi cronologici forniti dai bolli di mattone e dall' esame della costruzione laterizia, concordano a sufficienza per fare stimare un solo edificio le sale dietro il battistero, ed il cavedio triangolare nel cortile del medesimo. Anzi,

vulgato testè pel primo il Comm. De Rossi (*Roma sott.* III p. 575); inedita varietà è quest'altra: ⸙ EX FIG MACEDONIANIS ANTONIÆ ⸙. Ambedue sono certamente del secondo secolo. Dei primi Antonini: ..DOL EX R AVGN FIGLIN.. ‖ DOMITTANA MAIOR (*sic*) pigna (v. Mar. *mss.* fig. n. 799-804): C · CVLDia *sulp* (Fabr. 511 n. 160; v. De Rossi *Bull. d'a. cr.* 1865 p. 38: *R. sott.* III p. 369).

[1] L SAMNI... AMI (foglia di vite), e ...IPLOCA... (id.) che si suppliscono vicendevolmente *L. Samni Plocami* — CALPVRNIAE SECVNDAE ‖ ...MPESINA...; il sig. comm. Descemet ne conosce tre altri esemplari, ma lo stima inedito. Inedito parimente è il bollo ..CLODI CLEMENTIS. Finalmente ROSCI · ROSCIANI ‖ DE · N A R (Fortunati n. 14; cf. *Bull. munic.* II p. 222).

[2] Gamurrini *Iscr. di vasi aret.* Roma 1859 n. 97. Leggi *Proclus Sonfeii*; cf. l. c. n. 125; l. c. n. 350 (*Bull. dell' Inst.* 1875 p. 253 n. 20; Huebner *C. I. L.* II. 4970. 51); cf. *Bull.* cit. n. 114-116.

se non erro, un lato del triangolo parmi perfettamente allinearsi colla direzione seguita dagli edifici dell'orto. Tutto denota una splendida e ricca dimora, il limite della quale verso l'Ovest sembra essere stata l'antica via trovata nel 1870, nell'orto dell'ospedale, prossima e parallela all'attuale della Ferratella [1]. Or ecco che da questa parte appunto apparisce il nome celeberrimo dei Laterani. All'ingresso della sacristia, ora distrutto, furono affisse due impronte di fistole plumbee, divulgate dal Nardini ed in cento libri ripetute, vendute trovate fin dal 1595 *prope ecclesiam* [2]. La prima porta il nome seguente [3]:

SEXTI · LATERANI ✠

La seconda leggenda mai è stata riprodotta nella sua integrità. Alcuni lessero solo TORQVATI ET LATERANI, altri interpretarono pessimamente TORQVATI ETIAM LATERANI [4]. Ma l'originale ha chiaramente:

SEXTIORVM
TORQVATI ET LATERANI [5]

Questa lettura concorda col gentilizio specialmente portato da chi usò il cognome *Lateranus* [6]. Il console collega di L. Vero nel 154 dal Panvinio, seguito dal

[1] Lanciani *Bull. dell'Inst.* 1870 p. 51.
[2] Ciampini *de sacr. aed.* p. 5.
[3] Fabr. *Inscr. dom.* p. 543 n. 405.
[4] Rasponi *de bas. et patr. lateranensi* p. 8; Cod. Vallic. *G.* 50 n. 45; Ciampini l. c.
[5] Il piombo è tagliato a metà della prima linea, e così sono visibili solo le estremità inferiori delle lettere che la componevano. Ma la restituzione è certissima.
[6] V. Borghesi *Oeuvres compl.* T. VIII p. 262 e segg.

Salmasio e da molti altri, fu chiamato sulla fede di Capitolino [1] *Sextilius Lateranus* [2]. Ma a ragione il Noris corresse il passo di quel biografo, restituendo il gentilizio *Sextius* [3]. Al Laterano console del 197 si sono attribuiti i nomi di Appio Claudio; però senza fondamento; egli certamente fu detto T. Sestio Laterano [4], ed Appio Claudio fu console suffetto di anno incerto [5]. Il piombo di cui ragiono è evidentemente da paragonarsi con quelli della via Appia e di Frascati: II · QVINTILIORVM || CONDINI ET MAXIMI [6]. Troviamo adunque due fratelli della gente Sestia, uno ignoto che usò il cognome *Torquatus*; mentre l'altro serbò quello celeberrimo dei Laterani. Ambedue segnarono il loro nome, come i Quintilii, sulle fistole che conducevano l'acqua alla loro dimora del Celio. Il Marini e fors' anche il Fabretti stimarono che Torquato e Laterano fossero la coppia dei consoli del 94, che difatti furono così chiamati [7]; ma la prima riga, che sfuggì alla loro attenzione, pone fuori di dubbio l'interpretazione che ho proposta [8]. L'età delle fistole lateranensi non oso fissare con certezza; la seconda ha caratteri che convengono coll'epoca di Settimio Severo, la prima forse è più antica. Il preciso luogo

[1] *Ver.* c. III.

[2] Panv. *Fast.* a. 907; v. Noris, *Ep. consularis* p. 95.

[3] L. c.

[4] Orelli 2325. Costui forse, o più probabilmente il precedente, dovette possedere dei beni nelle vicinanze di Genazzano, se a l'uno di essi giustamente riferiscesi l'iscrizione di Marziale T · SEXTI · LATERANI VILIC · quivi rinvenuta (Gudio p. 279, 5; Senni *Mem. di Genazzano* p. 379, cf. p. 73).

[5] Borghesi l. c. p. 531.

[6] V. il mio *Cimitero di Zotico* p. 100.

[7] Orelli 4240.

[8] Fabr. p. 544 n. 416; Marini, *Iscriz. doliari*, p. 462.

dove furono trovate è taciuto; ma credo che ci sarà suggerito dall'osservazione seguente. La data del 1595 ci conduce ai lavori eseguiti nel Laterano dal pontefice Clemente VIII. Questi intraprese grandi ristauri nella nave di crociera e specialmente nell'abside, ove il Vacca ebbe allora a vedere le antichità notate di sopra. Ma anche il battistero ebbe parte di quei lavori; poichè due absidi furono aggiunte all'oratorio di S. Giovanni Battista, il quale ebbe così mutata l'antica forma [1]. La nota *prope basilicam* rende molto probabile il pensiero, che da quel luogo, in tale occasione, sieno usciti i piombi scritti, dei quali ho ragionato.

Poste queste cose, punto non dubito che le *aedes Lateranorum* fossero quelle le cui rovine sono state notate dietro la basilica fino all' antica via prossima alla Ferratella, sotto l'abside e fors'anche nel fianco che riguarda le mura, raggiungendo le note grandiose sostruzioni dei migliori tempi imperiali, delle quali vediamo essersi approfittato Aureliano nell'erigere la nuova sua cinta [2]. Lo stile dell'opera laterizia di quelle rovine nella maggior parte non del tutto si discosta dall'età di Settimio Severo, ed i bolli raccolti non rendono improbabile siffatto giudizio. L'apparire gli avanzi di un edificio grandioso in opera reticolata con ricche decorazioni, quà e là nel lato opposto all'antica via, i cui poligoni sono stati osservati sotto la confessione, richiama alla mente la casa degli Annii, ossia la *domus*

[1] Fleury *le Latran* p. 275. 276.

[2] V. Nibby, *Roma nel* 1838 *P. I Ant.* p. 148. Fr. di Giorgio Martini, i cui numerosi disegni di antichità nel sec. XV saranno fra breve divulgati dal comm. De Rossi, fece anche la pianta del battistero e sue vicinanze. Ma non notò che gli edifici del medio evo, contentandosi di aggiungere, conforme alla tradizione di quell'età, la nota: *fondo de la chasa di qhostantino.*

Veri, situata, per testimonianza di Capitolino, *in monte Coelio juxta aedes Laterani*, luogo ove nacque e fu educato M. Aurelio (*a*). Comunque sia, poichè non credo che ci siano sufficienti elementi per una affermazione più positiva, comunque sia, dico; anch'esso venne ad appartenere al palazzo imperiale.

Uno dei più antichi documenti relativi alla dimora pontificia, è la menzione[1] della basilica Giulia, fin dagli inizî del secolo V[2]. Nell'età di mezzo questa fu creduta una delle aule concesse ai papi dalla costantiniana munificenza; e si pensa adesso che occupasse in circa il sito della sala conciliare di Leone III[3]. Ora quivi precisamente abbiamo veduto, che sono in piedi e servono tuttora sotterra di fondamento muri che son parte di quelli in reticolato su cui cade spesso il discorso[4]. Ciò posto, facilmente si ammetterà che all'uso del palazzo pontificio potessero esser state realmente rivolte fin dal principio alcune delle fabriche preesistenti in quel posto, come nell'alto medio evo certamente, e fors'anche prima, ciò accadde per quelle situate all'Ovest; e con ogni evidenza lo dimostrerà il ch. sig. Corvisieri. La basilica fu eretta a cavallo dei due edifizî, che le cose dette mostrano esser stati nella sua area distrutti e sotterrati. Anzi splendida testimonianza della distruzione allora operata ci viene data fin dal secolo V. Nel battistero era posta una epigrafe, quivi letta intera da uno dei collettori epigrafici dell'età d'Alcuino, poscia veduta spezzata e mancante innanzi la basilica ed ora smarrita. Essa c'insegna che: *hic locus olim sordentis cumuli squallore congestus sumptu et studio... Hilari episcopi... tanta*

[1] *Cap.* c. I.
[2] V. *Lib. Pont.* ed. Vignoli I p. 136.
[3] Fleury op. cit. p. 28.
[4] V. sopra p. 358.

ruderum mole sublata quantum culminis nunc videtur... ornatus atque dedicatus est [1]. Tanta fu adunque la mole delle materie che fino all'età d'Ilario una gran parte ne rimase accumulata a grande altezza presso il battistero e solo allora venne rimossa. Tutti questi fatti illustrano in modo mirabile le relazioni del costantiniano edificio con quelli anteriori; i quali vediamo essere stati in potere dell' imperatore, che parte ne distrusse, parte ne dovette conservare, quando innalzò quella sontuosa basilica [2].

§. VI.

Cenni topografici sulle adiacenze del Laterano.

La pianta del Bufalini [3], benchè molto imperfetta, è buona a dimostrare quanti ruderi vedeansi ai suoi tempi attorno al Laterano. Di quelli verso il mezzodì e l'Ovest ho parlato a sazietà. Degli altri presso l'acquedotto neroniano abbiamo scarsissime notizie, ora almeno non ricordo cenno di maggior rilievo che quello lasciatoci da Giulio Mancini [4], che vide in quel luogo alcune stanze ricoperte di affreschi. Circa i ss. Quattro coronati fu situata la porta celimontana del recinto di Servio [5]; e non è dubbio che ne uscisse

[1] Gruter. 1168, 11. L'edizione ha *tumuli*, il codice originale *cumuli*, come esige il senso.

[2] Un insigne bassorilievo del sec. IV rappresenta la scenografia della porta Asinaria e della basilica e battistero lateranensi; v. Fleury l. c. tav. LVI.

[3] Se ne vegga la riduzione del Nolli nell'atlante del Fleury op. cit. tav. LVI.

[4] Cod. Barb. 1027 f. 6; sopra Giulio Mancini cf. il *Buonarroti*, 1867 p. 1 e segg., ed il mio *Cimitero di Zotico* p. 79.

[5] V. Lanciani, *Porte e mura di Servio*, *Ann. dell' Inst.* 1871 p. 73, 75.

un'antica via. Nel lato S. O. dell'ospedale ho accennato la presenza di un'altra via [1]. Tra questi due limiti sorgevano grandi fabriche, le rovine delle quali furono vedute in alcuni scavi fatti nel 1870 negli orti posti dietro al citato ospedale. Il dotto topografo, signor cav. Lanciani, le ha esaminate e descritte nel Bullettino del nostro Istituto in quell'anno medesimo [2]. Quivi venne alla luce il torso di una statua imperiale in porfido. È notissimo che questa pietra preziosa fu molto usata dagli imperatori nell'epoca costantiniana e dopo [3]. Onde è che la maggior parte delle scolture in porfido spetta a quell'età. Ma anche in epoca molto anteriore si usarono statue porfiretiche, e Plinio narra che ne furono spedite varie sotto Claudio dall'Egitto in Roma [4]. Però egli soggiunge che tal genere non piacque; infatti, dipoi si cessò per solito dallo scolpire statue in quella pietra. Il torso citato non è dell'epoca di Claudio, e parmi precedere alquanto i tempi dei primi imperatori cristiani. Laonde sarà uno dei rari esempî di statue di porfido eseguite circa il terzo secolo dell'era volgare.

In quei medesimi orti dell'ospedale, circa un secolo prima, furono fatte scoperte di molto maggior rilievo, che dovrebbero servir di sprone per ritentare il suolo e farvi nuove ricerche. Nel 1780, il pontefice Pio Sesto vi ordinò degli scavi, dei quali diede relazione l'Amaduzzi [5]. Apparvero allora alcune stanze in opera reticolata ornate di pitture fra cui spiccavano

[1] V. *Bull. dell'Inst.* 1870 p. 51.
[2] L. c. p. 50 e segg.
[3] V. De Rossi *Bull. d'arch. cr.* 1864 p. 17, 18.
[4] *Nat. Hist.* XXXVI 11, 7.
[5] G. M. Cassini *Pitture antiche ritrovate in una vigna accanto all'osp. di S. Gio. in Lat.* Roma, 1783 in 4.

dei quadretti rappresentanti figure sorreggenti un catino con vivande d'ogni fatta, e calici di vino. Una scenografia dello scavo ed i disegni di dette figure furono incisi e divulgati da G. M. Cassini. Il sito fu giudicato una sala da convito; le rappresentanze credute dell'epoca classica ed allusive perfino ad epuli saliari. Per mala ventura i dipinti perirono tutti, eccetto due figure e parte di una terza che furono staccate dal muro e donate al card. Pallotta promotore dello scavo [1]. Queste ultime dal museo Borgiano di Roma sono passate a Napoli, nella cui pinacoteca ho avuto agio di osservarle. Or bene esse non sono punto di epoca classica; appartengono invece al secolo terzo cadente o al quarto, tanto che sono stimate erroneamente della più antica scuola fiorentina [2]. Ed ognuno che dia un'occhiata alle tavole del Cassini, s'avvedrà tutte le altre figure esser del medesimo tempo. Una delle superstiti indossa una dalmatica, di maniche strette, ornata di *callicule* e fascie ricamate, somigliantissima a quella di cui è rivestita l'ancella flabellifera di uno fra i più noti vetri figurati, maestrevolmente illustrato dal p. Garrucci [3]. Le altre figure hanno un vestimento somigliante ed ornato allo stesso modo, ma più ampio e di maggior lunghezza [4]. Statue insigni, bronzi e marmi uscirono in copia dallo stesso luogo [5], che dovremo stimare perciò una delle più splendide abitazioni del Celio. S'affaccia subito alla mente il sospetto che l'edificio primitivamente fosse la *domus Veri*. Incerto ho

[1] L. c. tav. III, VI e VII.
[2] Numeri 28-30, salotto dei quadri bizantini ed antichi toscani.
[3] *Vetri orn. di fig. in oro*, 2ª ed. p. 161.
[4] Cf. De Rossi *R. s.* III p. 54.
[5] V. E. Q. Visconti *M. Pio-Clem.* I p. 89. 90 e tav. LII; Cassini, l. c. frontespizi.

lasciato se essa si devesse ravvisare sotto la parte anteriore della basilica; incerto anche lascio se la dobbiamo porre nel luogo di che ragiono. Ad ogni modo questo fu decorato splendidamente nei tempi incirca di Diocleziano e di Costantino, ed abitato allora certamente da qualche illustre personaggio. Cosa nuova e di somma importanza sarebbe di trovare nelle altre pitture e decorazioni di quella dimora piena contezza della religione professata da lui. Del resto vedremo, che un prefetto di Roma precisamente nel secolo IV ebbe stanza sul Celio e nelle vicinanze della basilica.

Un'iscrizione, trovata nella villa Massimo presso alla via Strozzi, e dedicata da un *Crescentianus actor Orfiti c(larissimi) p(ueri)*, ha fatto stimare che quivi fosse l'abitazione di un Memmio Vitrasio Orfito [1], forse il console del 270 [2]. Ed in vero la natura di quell'epigrafe induce a tal congettura. Però dell'abitazione del celebre Memmio Vitrasio Orfito, più volte prefetto di Roma nel secolo IV, le raccolte epigrafiche manoscritte paiono darci certa contezza presso al Laterano [3]. Maffeo Vegio, nel secolo XV, trascrisse le iscrizioni di sei basi marmoree nascoste fra rovine ammonticchiate *post basilicam lateranensem juxta sacellum quod dicitur Sancta Sanctorum*. E quivi erano poste *pro basibus columnarum cujusdam templi quod erat illi contiguum. Nunc autem est penitus dirutum*. La fonte di tali preziose indicazioni è Ciriaco d'Ancona; da cui

[1] *Bull. mun.* II p. 222.

[2] L. c. I p. 168.

[3] Vicino alla Scala Santa sono gli orti Massimi già Giustiniani. Indi potrebbe nascere il sospetto, che l'iscrizione del *Crescentianus actor Orfiti* da questo luogo fosse stata trasferita all'altro possedimento dei Massimi sull'Esquilino, che poi fosse stata amarrita, ed ai dì nostri ricomparsa. Ma non lo credo probabile.

quelle iscrizioni sono passate nelle posteriori raccolte epigrafiche[1]. Di tre delle citate basi abbiamo le copie, che ce le mostrano dedicate al Memmio Vitrasio Orfito del secolo IV. Ma anche due altre, che non furono trascritte dal Vegio, *quia magna pars non potest legi*, portavano il nome di quell'illustre personaggio; e lo testifica questa frase premessa alle parole citate: *quinque lapides sunt in honorem cujusdam Memmii*. La sesta base era in onore dell'imperatrice Elena, madre di Costantino[2]. Tale circostanza dimostra che quei marmi furono tolti dai luoghi circostanti, ond'essere usati nella fabrica di un portico. Infatti è evidente la provegnenza della lapide di Elena dalle rovine del Sessorio, che altre iscrizioni e memorie di quell'imperatrice ha restituito[3], e sappiamo esser stato la sua dimora[4]. Laonde non parrà inverosimile la congettura che dalle vicinanze, sia del Sessorio, sia del Laterano, provenga quella serie così ragguardevole di basi erette certamente nella dimora d'Orfito[5]. Qual portico poi fosse quello indicato dalle addotte notizie, è difficile il precisarlo; ma è chiaro che fu una parte del fatiscente Laterano medioevale. Ed appunto penserei alla facciata principale del patriarchio, ch'era contigua al Sancta Sanctorum, ed era munita di portico, se non me ne distogliesse la testimonianza del Panvinio, che accenna la detta facciata a' suoi tempi esser ancora in piedi, ma i vani

[1] *C. I. Lat.* VI 1739-1741.
[2] L. c. 1135.
[3] L. c. 1134, 1136.
[4] Nibby *Roma P. I Mod.* p. 195; cf. De Rossi *R. sott.* III p. 408.
[5] Un'altra base simile alle citate, dedicata dal *corpus omnium mancipum*, fu veduta da Pietro Sabino e da altri a S. Prisca sull'Aventino; v. *C. I. L.* VI. 1742.

delle arcate essere stati chiusi da muri[1]. Del rimanente, nel luogo medesimo poteva essere qualch'altro portico; e che fosse sotto il Vegio ridotto a rovina, non desta meraviglia, sapendo noi il miserando stato in che quell'età vedeva persino l'aula stupenda del triclinio leoniano[2].

La sommità lateranense del Celio fu anche dimora di un'altra illustre famiglia, quella dei Dasumii. Nella Galleria lapidaria del Vaticano evvi una base marmorea ove in grandi caratteri è scolpita l'iscrizione onoraria seguente:

M · DASVMIO
L · F · STELLATINA
TVLLIO · VARRONI
LVGDVNENSES

Al Marini dobbiamo la notizia che quel monumento onorario fu trovato *prope S. Iohannis in Laterano*[3]. I Dasumii Tulli fiorirono specialmente in Corneto e nei luoghi circostanti[4]. Ma il nostro Dasumio Tullio Varrone fece parte evidentemente del ramo di cui il comm. De Rossi ha mostrato le romane memorie sepolcrali, profane e cristiane, sulla via Appia, al primo miglio e dentro la callistiana necropoli[5]. Non deve passare inosservato che Capitolino, raccontando degli antenati di M. Aurelio, lo dice discendere *a rege Sallentino Malemnio Dasummi filio*[6]. Ed è notabile coincidenza

[1] Fleury op. cit. p. 516.
[2] L. c.
[3] *C. I. L.* VI 1400.
[4] V. De Rossi *Bull. d'arch. crist.* 1874 p. 86.
[5] *Roma sott.* III p. 635.
[6] *M. Aur. Phil.* ed. Jordan I 14, 15.

questo nome Dasumio tra gli antenati di un imperatore presso alla cui casa avita troviamo precisamente una memoria dei Dasumii.

Prima di por termine al discorso, che quasi a complemento delle cose precedentemente discusse ho sommariamente dettato, dirò alcune parole sopra tre insigni monumenti profani legati intimamente colle lateranensi memorie. Intendo parlare della statua equestre di M. Aurelio, della lupa in atto di allattare i gemelli e della testa e mano colossali che ornano gli attuali edifizi capitolini. L'argomento è stato molte volte discusso ed in parte anche recentemente chiarito; ma stimo necessario di epilogare i risultati ottenuti, aggiungendo e svolgendo ciò che riuscirà nuovo o necessario.

Il Fea, che trattò distesamente della statua di M. Aurelio, stimò che nel secolo X essa fosse nel foro romano [1]. Base di tal opinione fu la vita di Giovanni XIII ed il catalogo dell'Eccardo, dai quali documenti sappiamo che nel 966 fu appeso un prefetto di Roma *in campum ante caballum Constantini* [2]. Ma il Papencordt ben s'avvide che il detto campo non era quello che dicesi Vaccino, bensì il *campus lateranensis*, ossia la piazza che si svolgea innanzi al patriarchio [3], della quale son pieni i documenti e le cronache dell'età di mezzo [4]. Fin dalla prima redazione divulgata delle *Mirabilia*, trovasi su quel cavallo la notissima leggenda, che nega

[1] Fea *Diss. sulle rov. di Roma*, nelle Note al Winckelmann *St. delle arti* t. III p. 410 e segg. *Misc. fil. cr.* II p. 1 e segg.

[2] V. Gregorovius, *St. di Roma nel m. e.* III p. 442.

[3] V. l. c.

[4] V. Nibby *Roma P. I ant.* p. 108; Cod. Casanat. X. V. 25. Quivi era anticamente il *campus caelimontanus* dell'iscriz. Grut. 645,4, fuori del recinto serviano, come il campo viminale ed il campo esquilino (Cic. *Philipp.* IX 7).

il nome di Costantino dato al cavaliere e gli dà quello del *gran villano*[1]. D'allora in poi vediamo frequenti menzioni della statua equestre, sempre innanzi al Laterano, presso Beniamino di Tudela[2], nelle piante di Roma del secolo XIII[3] e del XIV[4], nella vita di Cola di Rienzi etc. etc[5]. Il Vacca narrò che il gruppo fu rinvenuto in una vigna incontro alla Scala Santa[6]. Ciò vuol dire soltanto che quivi giaceva in abbandono, finchè venne ad esser ristaurato. Il Fea stimò Sisto IV essere stato il primo a prenderne cura; e veramente furono fatte allora varie spese a tal uopo negli anni 1473 e 1474[7]. Però il ch. sig. Müntz ha segnalato ristauri più antichi, sotto Paolo II, nel 1466 e 1467[8]. Finalmente nel 1538 il terzo pontefice di quel nome ne fece eseguire il trasporto sul Campidoglio. Queste cose sono chiarissime; ma men chiaro è, dove fu il prezioso monumento innanzi al secolo X e quale ebbe ad essere il suo posto primitero. Dalla *Notitia* sappiamo aver esistito nel foro romano un *equus Constantini*[9]. Il cod. einsiedlense serba l'iscrizione scolpita sulla base d'una statua di Costantino erettagli nel 334, colla nota *in basi Constantini*[10]. Che questa fosse nel foro l'insegna l'ordine serbato dall'anonimo; l'esser stata equestre lo si è argomentato da ciò, che l'itine-

1 V. *Archivio della Soc. rom. di St. patria* I p. 12.
2 Fleury l. c. p. 457.
3 Hoefler *die deutschen Päpste* vol. II; Fleury *Latr.* tav. XV.
4 Fleury l. c. tav. LVI.
5 L. c. p. 487.
6 Mem. n. 18 in Fea *Misc. fil. cr.* I p. 62, d'onde il Ciampini (v. Lupi, *S. Sev.* p. 48) ed altri.
7 *Misc. cit.* II p. 1.
8 *Revue archéologique*, Sept. 1876 p. 162.
9 Urlichs, *C. U. R. top.* p. 11.
10 *C. I. Lat.* VI 1141.

rario aggiunto alla silloge epigrafica pone nel luogo istesso: *cavallus Constantini* [1]. Pensò il Fea che i detti documenti alludessero alla statua di M. Aurelio, creduta di Costantino [2]. Ma il ch. Gregorovius ha sagacemente osservato l'impossibilità di un errore siffatto nella *Notitia*, che fu documento ufficiale del secolo IV [3]. Rimane la supposizione, però poco probabile, che l'errore sia realmente accaduto all'Einsiedlense; allora farebbe d'uopo ammettere che, perita la statua di Costantino, fosse stata sostituita sulla stessa base quella di M. Aurelio. Ciò posto, viene, come conseguenza una traslazione al Laterano fra l'VIII ed il X secolo. Poichè la sentenza del Fea, che detta traslazione avvenisse nel secolo XII, dalle cose riferite nella stessa testimonianza ch'egli adduce, viene impugnata: la vita di Clemente III a tutt'altro alludendo che a quel fatto [4]. Esce però in campo il pensiero, da alcuni vagheggiato, che il bellissimo bronzo abbia avuto sempre il Laterano per residenza, e forse provenga dalla casa degli Annii ove nacque e fu educato M. Aurelio [5]. Nella presente incertezza amo meglio nulla proporre sull'antica sede della statua equestre di M. Aurelio.

Anche della lupa di bronzo si è molto disputato e si disputa tuttora. Livio narra che i fratelli Ogulnii, edili, eressero nel 295 a. C. col danaro ritratto dalle multe sugli usurai: *ad ficum ruminalem simulacra infantium conditorum Urbis sub uberibus lupae* [6]. Dionigi

[1] Urlichs l. c. p. 71; cf. Jordan *Ephemeris* III, p. 218.
[2] Nelle citate note al Winckelmann p. 411.
[3] *St. di R. nel m. e.* I p. 48; Jordan *Top. der Stadt Rom* II p. 370 e s.
[4] Fleury *Latr.* p. 463.
[5] Winckelmann *St. delle arti del dis.* ed. Fea t. II p. 395; v. Guidi *Archivio di St. patria* I p. 210.
[6] X 24.

riferisce un lungo passo di Q. Fabio Pittore, che narra d'aver veduto nel Lupercale una lupa di bronzo coi fanciulli gemelli, ποιήματα παλαιᾶς ἐργασίας [1]. Fabio, com'è noto, visse durante la seconda guerra punica. Un passo di Plinio ha fatto credere che il simulacro fosse visibile nel foro, presso il fico ruminale quivi miracolosamente trasferito sotto Tarquinio Prisco per opera di Atta Navio [2]. Ma, oltre che detto passo è oscurissimo e fors' anche corrotto, Livio parla della lupa come posta dagli Ogulnii *ad ficum ruminalem*, intendendo del luogo dove la vide Fabio Pittore. Di un'altro simile gruppo della lupa parla più volte Cicerone come colpito e schiantato dal posto, sul Campidoglio, per opera di un fulmine [3]. Il Fea discusse il dubbio se il monumento ora esistente fosse quello menzionato da Cicerone, ovvero quello degli Ogulnii [4]. Alcune lesioni ad una gamba della lupa furono credute effetti del fulmine; ma il citato archeologo nulla volle decidere. Il Bachofen rifiutò le ragioni addotte dal Braun e da altri per negare che la grande antichità del bronzo risponda all'epoca degli Ogulnii [5]. Il parere ormai comune è, che il prezioso bronzo sia quello eretto già nel lupercale, e che non lungi da questo esso sia stato scoperto. Per contrapposto un dotto archeologo ha recentemente mosso dubbi sulla sua autenticità, tali da giudicarlo opera del medio evo. La controversia dalle cose che sarò per dire sarà in parte chiarita, in parte risoluta.

Tra i topografi e gli archeologi antichi prevalse anche l'opinione che la lupa fosse quella menzionata

[1] Dion. Halic. I 79.
[2] *Nat. hist.* XV 18.
[3] V. Nibby *Roma nel* 1838 *P. II Mod.* p. 628. 624.
[4] *Misc. fil. crit.* t. II p. 316 e segg.
[5] *Ann. dell'Inst.* 1867 p. 188.

da Livio e da Fabio Pittore nel lupercale; e ciò perchè ai loro tempi si stimava generalmente che quell'antro fosse stato sulle pendici del Palatino, verso la chiesa di S. Teodoro [1]. La confusione generata dall'oscurità di Plinio circa il fico ruminale indusse a ravvicinare il comizio al lupercale, ed anche a confondere insieme ambedue i luoghi. Così Andrea Fulvio pose la lupa *in comitio ad ficum ruminalem ubi* (i gemelli) *expositi fuerunt* [2]. Ciò basta a dimostrare quanto inesatte ed oscure fossero allora le nozioni topografiche su questo argomento. Ometto perciò le molteplici congetture e deduzioni cui giunsero i topografi su quel falso supposto, poichè riuscirebbe un novero noioso pei lettori ed inutile; e chi ne abbia vaghezza può far da se questa ricerca. D'altro lato, grande autorità venne alla opinione suddetta dal fatto; asserito da alcuni, ripetuto da molti anche recenti, che la lupa fosse tornata in luce sotto il Palatino [3]. Il Vacca però riferì la scoperta esser avvenuta vicino all'arco di Settimio Severo [4]; ed il Fea interpretò quelle parole come allusive all'arco di questo nome eretto nel Foro [5]. Quanto sia ciò falso, lo proveranno le cose che seguono. Ma il Vacca in realtà esprimeva, in modo, è vero; vago e confuso, l'opinione che correva ai suoi dì. Esso intendeva dell'arco di Severo nel Velabro. E lo dimostrano le sue stesse parole; poichè asserisce che assieme alla lupa uscì fuori il famoso Ercole di bronzo del Campidoglio, come è noto, trovato nel foro boario. Anche questo è falso, ma è evidente che le parole del Vacca furono dettate dalla

[1] Nardini *Roma antica* ed. 1704 p. 230.
[2] *Antiq. Rom.* ed. Ven. 1554 p. 86.
[3] V. Visconti e Lanciani *Guida del Palatino* p. 14.
[4] *Memorie* n. 8.
[5] *Misc. fil. cr.* I p. LIII.

rimembranza indeterminata della prossimità del foro boario al lupercale. Conchiudo adunque, che quest'ultimo luogo fu quello attorno al quale si aggrupparono, per così dire, i pensieri degli archeologi sul trovamento della lupa.

Si fu conforme a quegli opinari, che la chiesa di S. Teodoro fu stimata perfino un antico *templum Romuli*; ed il Venuti asserì che quivi sino al secolo XVI si conservò la lupa di bronzo « *che ai tempi del Panciroli o poco prima era in Campidoglio*[1] ». Tali parole dimostrano che il Venuti per quella notizia pende dall'autore ch'egli cita. Questi infatti del prezioso monumento disse che era prima serbato nel supposto tempio e che « *hora si conserva nel Campidoglio*[2] ». Or bene farò toccar con mano, qual sia la chiave di questa asserzione e dell' errore lungamente ripetuto della scoperta della lupa a S. Teodoro. Il Panciroli ebbe per fonte ciò che innanzi a lui avea scritto Lucio Fauno sullo stesso argomento[3]. Il Fauno, a sua volta, pende interamente dalle parole di Andrea Fulvio, il quale perciò è il primo anello della ripetuta asserzione, e come tale merita d' esser riferito: *Extat hodie... pro aedibus Conservatorum lupa aenea cum infantibus.... quae prius erat in comitio ad ficum ruminalem ubi expositi fuerunt.... unde in Lateranum prius, postea in Capitolium delata*[4]. Chi osservi ponderatamente questo passo, s'avvedrà facilmente esservi solo espresso il pensiero che la lupa fosse quella degli Ogulnii, e per conseguenza fosse stata originariamente posta nel

[1] *Roma antica* t. I p. 2; Gregorovius *St. di R. nel m. e.* II p. 142.
[2] *Tesori nascosti* Roma 1625, p. 700.
[3] Lucio Fauno *delle antichità della città di Roma* p. 45.
[4] *Antiquitt. roman.* p. 86. 87.

comizio, secondo la volgare opinione identificato col lupercale e collocato a S. Teodoro [1]. Del resto non un cenno nè della scoperta nè della reale esistenza del bronzo in quel luogo. E poichè il Fulvio non ignorò le memorie d'un lungo soggiorno di quello al Laterano, suppose naturalmente che quivi dal primitivo posto fosse stato trasferito. Il Boissard rincarò la dose asserendo vera la traslazione [2]. Il Fauno fraintese il senso delle parole del Fulvio, e non curando il soggiorno al Laterano, ch'egli forse stimò esser stato brevissimo, legò al Pancirolo ed ai posteriori topografi la falsa notizia che la lupa avea avuto sede a S. Teodoro. D'onde l'asserzione del trovamento avvenuto in quel luogo creduta fino ai dì nostri; d'onde, finalmente, il circolo vizioso in cui si aggirarono gli antichi archeologi sull'esistenza della lupa pel fatto del lupercale e sulla posizione del lupercale pel fatto della lupa [3].

Chiarita la fonte e l'origine dell'errore, nulla di più facile che il tessere la storia dell'enea rappresentanza nei tempi anteriori al trasferimento al Campidoglio, fino almeno dal secolo X. Benedetto monaco del Soratte circa il mille scrisse una cronaca in cui narra, che nella prima metà del sec. IX furono istituiti dei giudici *in palatio lateranensi ad locum ubi dicitur a lupa, quod est mater romanorum*. Il medesimo ricorda di nuovo altrove *quidam locus ad Lateranis ubi dicitur ad lupam quae mater* etc. [4] Nei secoli seguenti continuarono i giudizi e perfino le esecuzioni presso alla lupa. Le

[1] Torriggio *S. Teodoro*, Roma 1649 p. 143.
[2] I p. 26.
[3] V. specialmente le testimonianze dei topografi nel Torriggio, op. cit. p. 148-149.
[4] Gregorovius *St. di Roma nel m. e.* t. III p. 442; Pertz *Mon. Germ. Hist. Script.* t. III p. 712. 720; Urlichs, *Cod. U. R. top.*

cronache narrano di due ladri le cui mani furono mozzate ed affisse « avanti all'opera di metallo » e Paolo di Liello specifica che fu « sopra una lupa di metallo che sta nella detta torre » (degli Annibaldi)[1]. Il catasto lateranense del 1450 ricorda sulla piazza la casa « dove sta la lupa et opera de metallo »[2]. La residenza non interrotta del monumento al Laterano continuò fino alla traslazione al Campidoglio; e di quest' ultima ho sicure notizie. Negli archivi dello stato romano, agli anni 1471 e 1473, è registrato il pagamento fatto ai Conservatori di 100 fiorini d'oro per la *fabrica loci in quo statuenda est apud eorum palatium luppa enea que hactenus erat apud S. Johannem lateranensem*[5]. E precisamente dopo quel tempo cominciano i dotti, partendo dall'Albertini, a notare la lupa nel Campidoglio, ove noi la vediamo[4].

Dopo ciò non può rimaner dubbio di sorta sulla sua pretesa scoperta sotto il Palatino. Parimente, la sola storia tessuta di sopra, tralasciando gli argomenti stilistici, basta per escludere qualsivoglia sospetto sull'autenticità del bronzo. Un grave argomento però si potrebbe addurre in favore del giudizio che stima la lupa un lavoro moderno. Un servo di Taddeo Landini, architetto del Papa, scultore e fonditore morto nel 1596, ebbe ad esser processato. Furono allora uditi sul conto del padrone e dei suoi lavori in bronzo, vari testimoni. Tra gli altri un tal P. Guarisio falegname, che depose la lupa del Campidoglio esser lavoro del Landini[3]. Il nodo,

[1] Fleury *Latran* p. 493. 496.
[2] L. c. p. 498.
[3] *Revue archéologique, Sept.* 1876 p. 261.
[4] *De Roma prisca et nova* f. 45.
[5] Queste notizie vengono dagli archivi di Stato romani e sono state divulgate in una memoria sugli artisti subalpini dal sig. Bertolotti (*Atti della Soc. di Arch. e B. A. per la prov. di Torino* 1877 p. 288).

in apparenza molto intricato, posso sciogliere facilmente. Tra i testimonî eravi Flaminio Ponzi, il quale disse, cosa già nota per altra fonte, che il Landini avea fuso le statue di bronzo della fontana delle Tartarughe. Ora è notissimo che tali statue sono dovute al disegno di Giacomo della Porta; è anche noto che i putti della lupa furono fatti da Guglielmo della Porta. Non è adunque gran meraviglia, che se il Landini fuse per Giacomo, zio di Guglielmo, servisse anco il nipote, e che al lavoro dei putti alludesse il Guarisio. Con queste notizie ho voluto solo chiarire le vicende del celebre bronzo nelle sue relazioni col Laterano. Perciò ho lasciato e lascio del tutto intatta la quistione della primitiva sua origine. Nè giudicherò punto, se sia o no una delle lupe menzionate dagli antichi, e nell'ipotesi affermativa, quale di quella sia dessa.

Della testa colla mano di bronzo, che ho nominato in terzo luogo, mi sbrigherò con poche parole. Nelle recensioni delle *Mirabilia,* spettanti al secolo XIV e XV, è narrato che S. Silvestro fece distruggere il tempio del Sole detto Colosseo, la cui statua avea un globo in mano. E di detta statua il pontefice pose innanzi al Laterano la testa ed una mano, *quod modo palla Sansonis vocatur a vulgo* [1]. In questo garbuglio si vede chiaramente una rimembranza del colosso di Nerone che Plinio insegna esser stato poscia dedicato al Sole in odio al tiranno [2]. Nell' itinerario di Beniamino da Tudela, scritto circa il 1170, è menzionato innanzi alla basilica un Sansone lapideo tenente una palla nelle mani [3]. Confrontando questa notizia colla

[1] Urlichs *C. U. R. top.* p. 136; cf. 167.
[2] *Nat. Hist.* XXXIV. 7. V. Vacca *Memoria* 71.
[3] Urlichs l. c. p. 179.

precedente, appare manifesto trattarsi del medesimo monumento. Il parlare Beniamino della statua come tuttora in piedi e lapidea, dipende dalla massima inesattezza che regna nel suo scritto. Adunque, nel secolo XII, i frammenti di bronzo di che ragiono, già doveano stare al Laterano. Certissima notizia di essi in quel luogo adducono nel secolo seguente la *Graphia* e la pianta di Roma edita dall' Hoefler [1]; nel quale ultimo documento è disegnata innanzi alla basilica la mano colla testa, vicino al cavallo di M. Aurelio [2].

Il Laterano fu considerato nel medio evo come centro della romana grandezza, e perciò possedette tutti i bronzi che ho passati in rassegna, quali memorie ragguardevoli della città eterna. Per la stessa ragione, al rinascimento delle lettere, volle averli il Campidoglio; e come ebbe la lupa e la statua equestre, così anche ottenne la testa colossale e la mano di cui parliamo. Non abbiamo però positive notizie del quando avvenne il trasporto. Ai tempi di Frà Giocondo e di Manuzio la testa già era visibile sul Campidoglio [3]; viceversa un itinerario del secolo XVI l'accenna nell'interno della basilica di S. Giovanni [4]. Di modo che bisogna supporre che fosse rimossa dal Laterano negli inizî del citato secolo. Però non farebbe meraviglia che l' itinerario fosse inesatto, e che fin dagli ultimi anni del secolo precedente avesse avuto luogo la traslazione. Potrebbe indurre a siffatto pensiero il vedere Prospettivo milanese, barbaro scrittore in detti anni d'un poema antiquario, dire, giunto innanzi al Campidoglio: *vedrai di*

[1] Urlichs, l. c. p. 121; cf. p. 136 *init.*
[2] Fleury tav. XV.
[3] *C. I. Lat.* VI 1275.
[4] Fleury p. 528.

bronzo una palla na mano, facendo manifesta allusione a quella che prima giaceva al Laterano [1]. La testa colossale è ora nel portico in fondo al cortile del palazzo dei Conservatori; essa rappresenta chiaramente le fattezze di Domiziano [2]. La mano è serbata nel museo dei bronzi del medesimo palazzo, priva però del globo che sosteneva. Due grandi palle di bronzo sono nello stesso luogo; una prima decorava la sommità della colonna milliare trovata in vigna Naro; e vi fu messa a maggior ornamento della balaustrata capitolina [3]. Forse da ciò furono mossi il Marliano e il Panciroli ad affermare che il milliario aureo era sormontato da un globo [4]; pensiero esteso da altri a tutte le colonne che misuravano le vie romane. Certo è che non abbiamo notizia che simili bronzi fossero usati in quel modo, e che verosimile è l'affermazione del Nibby che la palla in quistione fosse tolta dalla mano spesso citata [5]. Poste queste cose non saprei acconciarmi all'opinione che stima scolpiti in marmo gli avanzi del colosso posti nel medio evo al Laterano, e che crede riconoscerli negli enormi frantumi marmorei di statua deposti nel cortile dei Conservatori [6]. La testa che si ammira fra i medesimi, per testimonianza del Nibby fu trovata presso piazza di Pietra [7]; delle altre parti ignoro la provegnenza. Vero è che Beniamino da Tudela dice lapideo il creduto Sansone

[1] Gregorovius *St. di R. nel m. e.* VII p. 664.

[2] A torto fu creduta di Commodo; e ciò perchè quest'imperatore sostituì il suo ritratto alla testa del colosso neroniano. V. Nibby *Roma P. II Mod.* p. 617.

[3] Nibby l. c. p. 608.

[4] Marliano *Top. Urb. Rom.* III c. 16, 17; Panciroli *Tes. nasc. S. Adriano.*

[5] L. c.

[6] Fleury Atl. p. 22, tav. L.

[7] L. c. p. 617.

ed accenna anche ad un'altra statua, cui dà il nome di Assalonne; ma le notizie raccolte sono tanto concordi, che è mestieri ravvisare nei bronzi dei Conservatori quella medesima testa e quella mano medesima che il medio evo vide deposte innanzi alla basilica lateranense.

E qui mi fermo, tacendo ciò che si potrebbe dire sulle fattezze di Domiziano e le tradizioni delle *Mirabilia*; poichè non hò intrapreso d'illustrare pienamente gli insigni bronzi capitolini, ma solo le relazioni che ebbero col luogo che è stato l'oggetto di tutto il discorso.

E. Stevenson

OGGETTI DI BRONZO TROVATI NEL TIROLO MERIDIONALE

lettera di A. Conze *a* W. Helbig.

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXXVII.).

Da troppo tempo Le sono debitore d'una risposta alla di Lei lettera di sì ricco contenuto « sopra la provenienza della decorazione geometrica » (Ann. 1875 p. 221 sgg.). Oggi glie la mando in uno a questa mia pubblicazione di alcuni abbigliamenti trovantisi ora nel civico Museo di Trento, di cui feci già breve cenno nella mia seconda memoria « *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst* » (*Rendiconti dell'I. R. Acc. d. scienze di Vienna* vol. LXXIII, 1873 p. 248). Altri monumenti, ch'io allora accennai qual simili a questi e che in allora non erano ancora resi di pubblica ragione, sono stati pubblicati in questo frattempo: una scoperta nelle regioni dell'Elba (l. l. p. 244) dal ch. Hostmann nel

suo « *Urnenfriedhof bei Darzau*, Braunschweig 1874 (cf. *Zeitschr. f. oestr. Gymn.* 1875, p. 439); i dischi di bronzo di Perugia (l. c. p. 244 sg.) da Giancarlo Conestabile, la di cui morte dobbiamo oggi pur troppo deplorare, nella sua disquisizione « *sovra due dischi di bronzo antico-italici* ecc. » inserita nelle *Memorie della R. Accademia di Torino* S. II T. XXVIII, 1874; l'importante scoperta della tomba cornetana (l. c. p. 245) da Lei stesso nei *Mon. dell' Inst.* 1874, X tav. X–X[a] ed *Annali* 1874 p. 249–266; di recente imparammo pure a conoscere più esattamente le tanto istruttive scoperte fattesi a Bologna, dovute alle solerti prestazioni dei sigg. cav. Zannoni e conte Gozzadini. Mi basti di nominare precipuamente le « *Osservazioni intorno agli scavi archeologici fatti dal sig. A. Arnoaldi Veli presso Bologna*, Bologna 1877, del ch. Gozzadini.

Ed anche altrove van crescendo i materiali di giorno in giorno. P. e. gli oggetti trovati dallo Schliemann a Troia; cf. Fr. Lenormant *Antiquités de la Troade*, Paris 1876, pag. 28. Riguardo a Micene non avevamo che i cenni inseriti dal Milchhöfer nelle *Mitth. des deutsch. arch. Inst. in Athen*, vol. I p. 308 sgg. e dal Newton nelle *Times* del 20 Aprile 1877, tradotti nell'Appendice della « *Zeitschrift für bild. Kunst* 1877 p. 505 sgg., mentre appena in quest'ultimi giorni è sortita la publicazione dello Schliemann [1].

Gli abbigliamenti in bronzo del civico Museo di Trento riprodotti sulla nostra tavola XXXVII mediante l'eliotipia dietro il disegno del sig. Adolfo Becker vidi

[1] Mercè il materiale venuto quivi a giorno non incontriamo più in Grecia, come lo era sinora il caso, lo stile geometrico quasi esclusivamente su pitture vasculari, ma bensì anco su gran quantità di lavori in metallo, appunto così come già da lungo ci occorreva in Italia e nel Settentrione.

esposti nella vetrina del museo con appresso l'annotazione « trovati nella valle di Non ». Il Bibliotecario, sig. Ambrosi, da me richiesto per notizie più esatte intorno alla loro scoperta mi rispose: « stanno qui, come provenienti della collezione Giovanelli e mancano dei particolari relativi al lor ritrovamento ». Non avendo io veduto gli originali che una volta sola nell'anno 1872, mi servirò in seguito delle accurate notizie che ho ricevute specialmente per ciò che ne riguarda la parte tecnica dal disegnatore sig. Becker.

1. *Collana.* L'uncino destinato a serrarne l'*occhiello* è disegnato al n. 1ª, veduto di sopra. La parte dell'anello battuto a lamina termina, come lo dimostra il disegno, nella metà anteriore in un filo, che attortigliandosi attraversa e circonda ogni singolo anello, a ciascuno dei quali poi sono attaccati i ventisei pendagli di varia grandezza. I bottoncini sulla lamina dell'anello e sull'apertura pare siano stati battuti con un istrumento tenace. In generale il lavoro fu eseguito con grande perfezione. Qual'esemplare modello dell'arte metallica antico-europea possiamo in certa guisa paragonare alla collana di Trento la grande fibula proveniente dai monti di Matra, ora nel Museo Nazionale ungarico di Budapest (v. *Illustrirter Führer in der Münz- und Alterthums-abtheilung des ungrischen Nationalmuseums.* 2 *Aufl.* Budapest 1873, dietro alla pag. 22 fig. 96); che venne pur anco esposta nel 1867 a Parigi (cf. *Expos. univ. de* 1867 *à Paris. Catalogue spécial du royaume de* Hongrie, S. III 2). V'assomiglia pure la collana e la parte d'una cintura pubblicata dal Chantre (*Etudes paléoethnologiques dans le bassin du Rhône* I pag. 180 fig. 128).

2. *Collana.* Anche qui l'uncino destinato a serrarne l'occhiello è disegnato al n. 2ª veduto di sopra.

Annoveriamo due altri esemplari del tutto consimili di tali abbigliamenti fusi. Il collare di Cervetri (*Mon. dell'Inst.* X. tav. XXIV[a] 1[a]) può servire d'esempio che tal forma del tutto ovvia nelle scoperte del Settentrione si mostra anche nell'Italia media.

3. *Pendaglio*. La lamina grossa all'incirca 0,003 è fusa, fu poscia però battuta e sul margine incisa a bulino, mentre la parte anteriore ricevette degli ornamenti circolari impressi con degli stampi (a sbalzo). Troviamo finalmente nel margine inferiore sei bulle, attaccate ad anelli sempre doppi che attraversano altrettanti buchi; un'altra ne riscontriamo pure d'ambedue le parti formata nella bocca d'un cavallo. La forma di queste bulle con occhietto è riprodotta al n. 3[a] veduta di profilo. Tanto questa bulla quanto le altre che qui ci occorrono consistono di una sottil bandella e pare che siano state impresse sur uno stampo. La parte posteriore della grande lamina è vuota. La rozza testa umana, che vi si vede sulla faccia anteriore, non è incastrata ma del pari all'intera lamina fusa. Al di sotto della medesima si dovevano senza dubbio trovare e a destra e a sinistra dei dischi (all'incirca come al n. 4) formati nei trafori.

Al pendaglio havvi unito ancora di sopra un anello affine d'appenderlo. La superficie munita d'ornamenti non rimase del tutto intatta, la testa mostra specialmente nel mezzo alcune lesioni, senza però che il barbarico aspetto ne sia cagionato solo da queste. Fra gli altri lavori antico-europei potremmo all'incirca paragonarvi Lindenschmidt *Alterthümer unserer heidn. Vorzeit*, vol. III fasc. II, tav. VI n. 1. Woul Pravěk země české Praga 1868 p. 482 fig. 150, 151. Conestabile *due dischi* etc. tav. IX, fig. 2[a].

4. La *piastra rotonda* come pure i due *penda-*

gli [1] *triangolari* sono di una sottile lamina di bronzo; gli ornamenti furono lavorati a sbalzo. In un buco nel centro havvi un'anello, congiunto dietro alla piastra ad una fibula (v. il n. 4ª 4ᵇ) mediante la quale il finimento si poteva fermare sul vestito. Oltre a questi due pendagli triangolari troviamo nel dinanzi attaccata all'anello una catena, i di cui cerchi sono di varia grandezza. Al sesto cerchietto havvi appesa una bulla, un'altra ne riscontriamo dopo 26, una terza dopo 50 di consimili cerchietti. La catena va ora a finire in una seconda serie di 50 anelli, forse che dapprincipio qui seguiva altra bulla o ch'essa continuava in qualsiasi altro modo. Nel nostro disegno non la riproduciamo che fin oltre alla prima bulla, la quale in quanto alla forma è del tutto consimile alle altre (v. il n. 4ᶜ).

5. 6. Trento conserva altri tre esemplari di simili *catene munite di bulle* di varia grandezza. Di questi corrispondonsi due così esattamente, che basta addurne solo il disegno dell'uno (v. il n. 5). Si prescelse a tal'uopo quell'esemplare, le di cui due bulle maggiori mostrano qual fregio del centro che venne battuto, un cerchio di bottoncini. Il terzo esemplare, sul quale possiamo riscontrare nove bulle, è unito nel nostro disegno (v. il n. 6), così come lo è anche nel museo, ad una fibula (v. il n. 7, 7ª), senza che ci sia bisogno d'ammettere che in questo caso, così come al n. 4, tale congiunzione sia originaria.

Nella di già citata mia memoria (p. 248) avea richiamata l'attenzione su quest'uso smisurato di bulle, che potrebbe stare in certo nesso coll'abitudine po-

[1] Nel periodo cosidetto del bronzo riscontriamo assai di spesso tali ciondoli triangolari destinati a far parte d'abbigliamenti. Cf. a mò d'esempio Chantre nel libro già menzionato (vol. I p. 188).

steriore degli Etruschi, che n'ammetteva ancor sempre alquante per un solo individuo, e finalmente con quella de'Romani, che qual reminiscenza di questo costume prisco-italico ne portavano una sola.

8. La metà di una *borchia di cintura*; ambedue gli uncini (8[a], 8[b]) portano delle traccie di ruggine. Potremmo in certa guisa paragonare *Mon. dell'Inst.* X tav. XXIV[a], 1[a].

9. 10. Quel pezzo che porta la lepre atteggiata a corsa (n. 9) è munito di tre punteìli ond'esser fermato sur altro oggetto.

Non si sa per certo, se ambedue i nn. 9 e 10 siano stati rinvenuti insieme ai nn. 1-8, però il fatto che tutti questi oggetti si trovavano riuniti nel museo di Trento, potrebbe render probabile questa supposizione, che per se stessa non ha niente d' inverisimile. Ed invero da parte mia non stimerei, come il sig. Becker era inclinato a credere, che 9 e 10 siano d' origine medioevale, ma che appartengano bensì ad un periodo di stile cosidetto orientalizzante, che in Italia ed altrove fece immediato seguito e fu spesso contemporaneo al periodo primitivo, a cui appartengono i nn. 1-7 non escluso l'8. Questo stile primitivo ci si palesa mediante quella decorazione ch'Ella volle chiamare geometrica, le di cui traccie non mancano punto nei nn. 1-7.

Mi sia adunque concesso di sottoporre al giudizio di Lei e di altri colleghi queste mie brevi considerazioni relative a tale stile. Per quanto si abbia scelto ora un nome ora un'altro per lo stile decorativo, di cui ora trattiamo, le proprietà del medesimo furono però chiaramente riconosciute da chiunque abbia preso parte alle recenti ricerche. E che ancor per ciò che ne risguarda il posto istorico siamo pervenuti ad una

tal quale concordanza d'opinione, n'è testimonio la di Lei lettera a me diretta.

Per un lungo tratto di tempo — e vi fu davvero epoca in cui ciò segnalava gran progresso — si faceva cominciare l'arte greca con quella maniera orientalizzante, che nell'epos serve pure di base alla descrizione di oggetti d'arte figurata e che sta in relazione col commercio dei Fenici. Lungi però dal voler ammettere solamente quest'ultimo fattore, lo considero come quello, che in special modo ci viene attestato dalla tradizione istorico-letteraria.

In quella vece si è ora concordi nell'opinione, e ciò dicesi anche di me e di Lei, che dobbiamo ammettere in primo luogo riguardo alla maniera decorativa[1] in Grecia un periodo anteriore allo stadio suddetto; ed è rappresentato un tal periodo in quella classe di vasi di cui trattavano le mie citate memorie *zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst* e che si mostrò in termini così lampanti in que' vasi, che trovati nell'Attica furono resi di pubblica ragione da G. Hirschfeld (*Mon. dell'Inst.* IX. tav. XXXIX XL. *Ann.* 1872, p. 131 sg.). Ambedue concordi ammettiamo che il medesimo stile abbia esistito anche in Italia prima di quello proprio originale dell'Asia anteriore, precipuamente prima dall'influenza d'una spiegata coltura greca; ambedue riconosciamo pure che il medesimo abbia dominato tutto il resto d'Europa, pria che quivi alli-

[1] A ciò corrisponde in ogni modo un periodo anteriore nell'architettura, sul quale gettano nuova luce le ricerche del Nissen, *Pompejanische Studien* p. 23. 607 segg. 624. 628 sgg. Di tentativi nella plastica parlai nella mia seconda memoria p. 22, 30 seg. Ella vuole qui ascrivere una classe d'intagli, i quali di spesso si ritrovano nell'isole greche (v. Lenormant *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 41, e mi pare che abbia ragione).

gnasse quella civilizzazione che, d'origine asiatico-greca, in special modo per mezzo dell'antica Italia fu importata dappertutto. Noi siam concordi nel mirare quel grande spettacolo storico del finire cioè di questa primitiva maniera in Europa, uno spettacolo, che dal suo principio nel Sudest sul greco suolo sino al suo finale nel Nordest nelle isole de' beati, riempie in cifra rotonda uno spazio di due mila anni [1]. Questo stile uniforme svanisce nello stesso modo che l'erica e le foreste d'Europa dovevan cedere alle piante introdotte dall'Asia: così pure de' popoli selvaggi non conosciamo generalmente che la storia della loro rovina, tostochè vennero a contatto con una coltura superiore alla loro.

Se nelle citate mie memorie mi fossi soltanto limitato a dare una definizione dello stile, a fissarne l'epoca relativa, a dimostrarne l'estensione su tutta l'antica Europa, a schizzarne da ultimo la sua lenta fine, in allora non esisterebbe tra noi, com'Ella stessa il dichiara, differenza di sorta (v. p. 9). Ma come prima il Semper (cf. *der Stil* p. 3 sgg. ed altrove), così anch'io volli subito saperne di più ed investigai sull'origine istorica, sulla provenienza di questo stile, che già per lungo tempo su vaste regioni esclusivo dominò.

[1] Qual singolare esempio del riviver di certi motivi dello stile geometrico nel lavoro d'un artista longobardo (v. la mia seconda memoria p. 13) cito qui la lastra di marmo lavorata a graffito dal mastro Urso, pubblicata da G. B. de Rossi e dallo stesso ascritta al secolo VIII (cf. *Bull. di arch. cr.* Serie II, anno VI 1875, tav. XI, pag. 161 sg.). Singolarissimo egli è pure il sovente apparire d'un'ornamentazione locale specialmente nei profili dei monumenti romani dell'antica Britannia, i quali ora possiamo ravvisare nel *Lapidarium septentrionale*, Londra 1875. Mi limito soltanto a citare gli esempi più significanti p. 10, n. 1. 125, 244. 129, 251. 152, 301. 154, 308. 215, 424. 281, 546. Una tal'ornamentazione si mostra qui eziandio su quelle superfici, che secondo l'uso romano dovrebbero rimanerne

Che l'avessero esercitato popoli di già esperti nell'arte d'intrecciare, tessere e lavorar metalli, ciò risultava senza dubbio, come già il Semper l'avea osservato, dalla singolar maniera delle sue forme. E che le masse indo-germaniche della popolazione d'Europa sin dal loro comparire, anzi prima del loro comparire sulla penisola europea, avessero di già posseduto tali arti, l'ammetteva dietro le asserzioni degli studiosi di filologia comparata. Io concludeva adunque, che questi popoli importassero seco siffatto stile di già sviluppato – ed ecco un punto delle mie ipotesi su cui a buon diritto si può disputare – quantunque non intendeva che questo stile non fosse stato coltivato altrove che appo gli Indo-germani, ma voleva soltanto considerare quest'ultimi siccome coloro che il possedevano in Europa, oltre la qual regione non tentai neppure di penetrare colle mie ricerche. In un passo sfuggito alla di Lei attenzione (cf. *Zeitschr. f. d. oestr. Gymn.* 1873 pag. 836) io avea proposto di caratterizzare questo stile a cagione della sua origine qual *textil-empästisch*, soggiungendovi: *um so wenig wie möglich dem jetzt noch kaum endgültig erreichbaren Urtheile über*

prive p. e. p. 282, 547. 283, 548. 287, 553. Alla pag. 221 n. 438 ci occorre la seguente osservazione dell'editore: « *The students of architecture will notice in the capital of the altar a very early instance of the lancet arch, one of the characteristics of what is called the Early English style of Gothic architecture* ». Quest' osservazione mi dà motivo di dichiarare che credo di poter sempre più sostenere la mia supposizione toccata di volo (nella mia seconda memoria pag. 13) che cioè nello stile cosidetto gotico dobbiamo scorgere l'ultimo imponente bagliore di quest'arte arcaica. E ciò non solo nello stile gotico, ma pur'anco in quello degli Arabi. Ed egli è infatti del tutto giusto anche dal punto di vista della storia della coltura, di trovare d'ambedue queste parti segni manifesti di una reazione d'un'antica guisa nazionale contro la maniera romana.

seine Ausdehnung nach Ländern und Völkern vorzugreifen.

Sarei quindi sin da bel principio del tutto propenso di lasciar da banda qual prematuro tentativo di fronte alle di Lei obbiezioni qualsiasi disputa intorno al voler far derivare questo stile da determinati popoli, purchè si mantenga ancora in vigore quanto io prima dichiarai siccome da noi due ammesso e giudicato nella stessa guisa.

Ella però non si limita soltanto alla negazione, ma arrischia di fare eziandio un nuovo tentativo sulla provenienza etnologica della decorazione geometrica, ed è questa parte positiva della di Lei memoria, che non mi può convincere in maniera tale, quale io mi mostrai arrendevole dirimpetto alla parte negativa.

Di doppio genere sono le osservazioni come pure le riflessioni a queste connesse, che servirono di precipuo fondamento tanto alla critica da Lei usata, quanto al proprio tentativo.

1. Lo stile geometrico non pervenne in Italia del tutto sviluppato, quale ce lo mostrano que'vasi antico-grechi. Si può dimostrare presso gl'Indogermani dell'Italia una maniera di gran lunga più rozza che, sebben si raggiri per entro alle medesime forme elementari, non si manifesta però ancora elevata ad un fermo sistema di decorazione, il quale non apparisce che appunto là, dove alcune traccie indicano già un commercio per via di mare [1], sicchè sarebbe del tutto ovvia la supposizione, che tale stile più sviluppato stia in rapporto colla influenza venuta d'oltramare.

[1] Figure di scimmie riscontransi ora anche tra gli ornamenti impressi dell' ultima classe de' vasi fittili di Bologna cf. Gozzadini *Scavi Arnoaldi-Veli* tav. VI, 18.

2. Ella dimostrò, che alcuni frammenti di vasi scoperti a Ninive corrispondono esattamente, anche in quanto alla tecnica, alla decorazione de' vasi antico-grechi; quindi conchiude che la maniera geometrica avrà anche nell'oriente preceduto l'ornamentazione più sviluppata; avrà trovato quinci campo di estendersi in Grecia per raggiunger da ultimo l'Italia, avrà anzi inondato tutto il resto d'Europa. Ed invero la di Lei opinione è tale [1], che cioè tanto in Grecia ed in Italia, quanto nel resto d'Europa questo stile debba esser stato continuato per lungo tratto di tempo, nè ciò senza certa relazione con uno stato di coltura del tutto proprio; che questa influenza orientale debba esser stata poi a lungo interrotta, finchè un novello sviluppo dell'Asia anteriore in potenza, coltura ed arte non abbia di bel nuovo preso la sua direzione verso l'Europa, il che non sarebbe altro che quel gran moto accennato già prima, in cui i Fenici ebbero gran parte.

L'ammettere cotale doppia epoca d'influenza asiatica sull'Europa, massime il supporre una lunga interruzione tra due periodi d'influenza straniera, si appog-

[1] In guisa affatto consimile (il che venni a sapere appena adesso) giudicò di già Ch. Petersen nel cenno della mia memoria, ch'egli inserì nel *Correspondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie Ethnologie und Urgeschichte* 1871, pag. 3 sg. Egli sostiene cioè, che i vasi di stile geometrico sono stati trovati in tali regioni della Grecia, dove sia del tutto ammissibile un'influenza fenicia (sul qual riguardo però egli avrebbe potuto far menzione della gran copia di vasi di Cipro, sui quali domina lo stesso stile, però in uno stadio posteriore di degenerazione e povertà). Ed in allora continua il Petersen assai giustamente e concorde alla di Lei opinione «*muss dieser* « *Stil von den Phoeniciern verbreitet sein*, b e v o r *sie mit aegyptischen* « *und assyrischen Bildwerken vertraut, dieselben oder Nachahmungen* « *derselben durch ihren Handel verbreiteten. Die Zeit in der dieses* « *geschehen, entzieht sich aller Berechnung* ».

gia, per quanto io il possa ravvisare, troppo poco a qualche noto avvenimento della storia de' popoli. Il dover ammettere una si lunga interruzione vien considerato da Lei stesso come una questione molto complicata, perciò ci manda ad apposito libro, ch'io aspetto con impazienza. Quanto Ella ha esposto in maniera affatto stringente intorno al primitivo commercio d'ambra (*Atti della reale Accademia dei Lincei* 1877) non offre finora su tal riguardo evidenza di sorte. Che gli abitanti dell'Asia anteriore, allorchè si trovavano nel primitivo stadio dell'esercizio dello stile geometrico, l'abbiano importato in tutta l'Europa, mi pare così inverosimile, quanto la supposizione di altri dotti, che gli Etruschi ancor nello stadio della loro primitiva coltura l'abbiano comunicato al Settentrione d'Europa. Che anzi io voglio domandare, se si possa ammettere che questo stile, il quale ancora tutto si basa su procedure tecniche, nè è ancora frutto d'un'attività più libera dello spirito umano, sia generalmente suscettibile di un distacco e di un'importazione da paese in paese, da nazione a nazione.

D'altra parte il fatto, quale Ella lo dimostra fondato sull'esame d'una quantità di oggetti rinvenutisi in Italia, che gli abitanti di razza indogermanica di questa provincia non abbiano importato sull'italo suolo lo stile geometrico in uno stadio di perfezione, ma che invece questo siasi in gran parte sviluppato in Italia, mi riuscì del pari evidente dagli scavi di Bologna, quali io li potei osservare guidato dal ch. Zannoni. E mi sembrò pure, che quel popolo abbia raggiunto a poco a poco [1] una maggiore perfezione in questo

[1] Anche Brizio espone nella *Perseveranza* di Milano del 31 Marzo e 1. 4. 7 Aprile 1877 le fasi d'un'adeguato sviluppo.

stile, non però, com'Ella reputa, che uno stile più sviluppato sia all'improvviso pervenuto d'oltremare a Felsina qual sistema del tutto finito [1].

Temendo di allungarmi di troppo nel trattare un tema così vasto, mi limito a sostenere brevemente quanto segue:

Non ritengo più opportuno indagar le origini di quello stile, le di cui interessanti proprietà artistiche ci occupano, con metodo etnografico [2]. Non approvo il fatto di volerlo rivendicare col Semper ai soli Indogermani, senza voler però negare che i medesimi l'abbiano esercitato. Non so però nemmeno

[1] Mi sembrò pur degno d'attenzione che negli oggetti fittili dell'antica necropoli di Felsina manchi affatto un sistema di pittura bello e terminato, quale lo ravvisiamo comune ne' prodotti dell'arte ceramica dell'antica Grecia, di Cipro e negli esempî ch'Ella cita dell'Assiria. Pare ch'esso manchi affatto in tutta l'Italia prima dell'importazione greca, e manca in tutto il resto dell'antica Europa. È vero che come di quando in quando nel Settentrione, così anche nei vasi fittili di Bologna si osserva qualche tentativo d'eseguirne l'ornamentazione per via di colori, ma ciò non è che una prova fattasi a tentoni ora in questa, ora in altra guisa, che non pervenne giammai ad un metodo seguito con conseguenza, come ciò ebbe luogo nell'Oriente, dove durante uno sviluppo evidentemente non interrotto la procedura tecnica della pittura vasculare greca presso a poco si rimase sempre eguale. A Bologna troviamo all'invece, che vi domina l'esecuzione plastica di ornamenti impressi, la quale progredendo da semplice graffito all'uso delle stampiglie segue di pari passo il più ricco sviluppo delle forme decorative. Ed infatti l'itala ceramica degli Etruschi e de' Romani si mantenne con mirabile tenacità sempre fedele a questa decorazione plastica (colla differenza che in seguito gli ornamenti non vennero più impressi, ma eseguiti a rilievo) di fronte all'ingente massa di vasi dipinti greci d'importazione pure greca; anzi al cessare della greca maniera essa si mantiene ancora in vigore nella produzione dei vasi di terra sigillata e nella fabbrica delle lampe fittili.

[2] Stark ne tenta la derivazione dall'Egitto (cf. Bursian *Jahresbericht* 1873 p. 1547); in altra guisa procede Fligier nelle *Notizie della società antropologica di Vienna* 1876, pag. 265.

derivarlo, com' Ella propone, dagli Assiri. Esso si manifesta verisimilmente dappertutto nel primo stadio di uno sviluppo artistico [1]. Tale esso ci si manifesta massime in Europa nella grande massa della sua popolazione indogermanica, la quale nè l'importò del tutto sviluppato, nè il ricevette dall'Asia, da cui evidentemente trasse origine quel grand' impulso posteriore, foriere d'un novello sviluppo dell'arte. Nell'intera Europa, dove quella nuova influenza non s'era fatta ancora strada, le popolazioni di razza indogermanica non progredirono punto oltre a quello stadio primitivo dello stile geometrico. Limite mirabile alle prestazioni di grandi masse di popoli, il quale sormontato, e noi sappiamo ancora bene come, nell'Egitto e nell' Asia anteriore, non potè venir superato dalle popolazioni d' Europa senza un aiuto straniero.

(Traduzione dal tedesco).

OGGETTI TROVATI IN UNA TOMBA CHIUSINA

(Mon. dell' Inst. vol. X tav. XXXVIII[a]; tav. d'agg. UV).

Negli *Annali* dell' anno 1876 p. 198 promisi di pubblicare nei *Monumenti* di quest' anno la seconda serie degli oggetti trovati negli scavi che i signori Bernardini istituirono presso Palestrina. Ma nel frattempo hanno avuto luogo diverse scoperte che rappresentano uno sviluppo artistico analogo, e sono principalmente

[1] Su ciò basasi la mia osservazione sullo stile arabo, vedi sopra p. 392 nota.

quelle fatte dal sig. Schliemann a Micene [1], dalla società archeologica greca a Spata nell'Attica [2] e dal sig. Cesnola nell'isola di Cipro [3]. In tali circostanze mi sembra conveniente attendere le pubblicazioni di tutte quelle scoperte, per profittarne illustrando la seconda serie prenestina. Credo però opportuno pubblicare in quest'annata i monumenti principali trovati in una tomba chiusina, i quali anche essi in gran parte si raffrontano alla maggioranza degli oggetti scoperti dai sigg. Bernardini.

Si tratta della tomba scavata a mezzogiorno di Chiusi nel podere di Pania, sopra la quale diedi già relazione nel *Bullettino* dell'anno 1874 p. 208 ss. Siccome vi ho descritto l'architettura del sepolcro e la maniera, colla quale i singoli oggetti erano in esso disposti, così posso in genere rimandare i lettori all'anzidetto articolo del *Bullettino* e basteranno poche parole per illustrare le nostre tavole.

Tavola dei Monumenti XXXVIIII[a].

1, 1[a]). Pezzo di dente d'elefante, alto m. 0,22, ornato di striscie a rilievo. 1[a]: la forma del pezzo in dimensioni ridotte; 1: le striscie a rilievo sviluppate in grandezza dell'originale: *Bull.* 1874 p. 207-210. Questo pezzo anticamente non può essere stato altro che una situla, adattandosi l'apertura inferiore perfettamente ad inserirvi un fondo sia d'avorio, sia di legno. I rilievi poi mostrano una particolare diversità di stile, secondo che

[1] *Mittheilungen des deutschen archäolog. Instituts in Athen* 1876 p. 308 ss. *Arch. Zeit.* XXXIV (1876) p. 193 ss.

[2] *Mittheilungen des deutschen archäolog. Instituts in Athen* 1877 p. 82 ss.; p. 261 ss. Ἀθήναιον VI (1877) p. 167-172 tav. I-VII.

[3] *Revue archéologique* XVIII (1877) p. 1 ss.

essi rappresentano figure di uomini o di animali, essendo quest'ultimi trattati in maniera molto più severa e tipica dei primi. E se si domanda, dove cotale monumento sia stato lavorato, hanno da ponderarsi le possibilità seguenti: 1) che il monumento sia un prodotto dell'industria fenicia o cartaginese; 2) che esso abbia da attribuirsi all'industria greca sottoposta ancora all'influenza orientale; 3) che un Etrusco lo lavorasse imitando un prodotto o fenicio o arcaico greco.

Chi spregiudicatamente esamina tutte le circostanze relative, presto si convincerà, che la seconda ipotesi deve escludersi. Sopra il carattere dell'industria greca dominata ancora dall' influenza orientale siamo sufficientemente istruiti mediante i vasi dipinti. Ora passando in rivista i vasi greci, di cui a tale scopo bisogna tener conto, cioè i più antichi di Milo e di Rodi [1] e quelli corinzii e calcidici a figure brunastre, vediamo, che in tutti quanti la figura umana è trattata in maniera più severa che nei nostri rilievi, i quali, dove rappresentano il corpo umano, fanno riconoscere la tendenza d'esprimere forme morbide e tondeggianti, donde risulta l' impressione di uno stile abbastanza rilassato. Oltre ciò alcune testine sopra la situla mostrano una caratteristica individuale [2], la quale in tal grado non si osserva mai sopra vasi arcaici greci. Ai criterii stilistici s'aggiungono altri di specie diversa. Tanto le lunghe treccie che scendono dalle nuche delle donne [3], quanto la Centauressa [4] non tro-

[1] Conze *melische Thongefässe*, Lipsia 1862. Salzmann *Nécropole de Camiros* pl. 28, 31, 53, 55.

[2] Si veda specialmente nella striscia *bb* la terza figura (per chi conta da sinistra a destra) ed il guerriero senz'elmo che procede immediatamente dietro la biga raffigurata nel centro della stessa striscia.

[3] Striscia *bb* a destra.

[4] Striscia *cc*.

vano analogia in alcun monumento che sicuramente possa attribuirsi all' arte arcaica greca. Ma di speciale importanza mi sembra il fatto, che tutti i guerrieri rappresentati nei nostri rilievi sono privi di cnemidi. Imperocchè l'epiteto εὐκνήμιδες, tipico nell' Iliade per gli Achei, prova, che già all'epoca, nella quale nascevano le poesie omeriche, le cnemidi presso i Greci erano generalmente in uso. E l'arte greca rappresentando degli opliti non manca mai d'esprimere cosifatti pezzi d'armadura. Già sopra un antichissimo vaso di Kameiros Ettore e Menelao combattono, muniti di cnemidi [1], e protetti nella stessa guisa appariscono due opliti dipinti sopra un vaso di Milo, anche esso di epoca molto antica [2]. Lo stesso vale per i vasi corinzii, calcidici ed attici a figure brunastre, come per le stoviglie a figure nere e rosse. Dovunque vi è rappresentato un oplita, egli sempre si presenta con cnemidi. Se dunque ai guerrieri della situla manca un contrassegno caratteristico dell'armadura greca e che l'arte greca conseguentemente esprime, tale fatto certamente conferma il sospetto che la situla non sia prodotto ellenico.

In maniera diversa si giudicherà della prima ipotesi, che cioè la situla provenga da una fabbrica fenicia o cartaginese. Lo stile proprio alle figure umane apparisce analogo a quello, con cui sui ben conosciuti vasi fenici d' argento generalmente sono espresse le scene della vita reale, come le pompe di fanti e cavalieri [3]. Oltre ciò, se nei nostri rilievi il corpo umano è trattato in maniera più libera di quello animale, lo

[1] Salzmann *Nécropole de Camiros* pl. 53. *Verhandlungen der* 23. *Philologenversammlung* tav. I p. 37 ss.

[2] Conze *melische Thongefässe* tav. III.

[3] Ho dato l' elenco di questi vasi negli *Ann. dell' Inst.* 1876 p. 199 ss. cf. p. 359.

stesso fenomeno ricorre sopra gli anzidetti vasi. Basta esaminare p. e. una delle tazze trovate a Larnaca sull'isola di Cipro [1]: lo stile dei combattimenti d'animali raffigurati sull'interna striscia vi apparisce molto più tipico di quello, con cui è espressa la pompa della striscia esterna. La stessa impressione risulta, se il lione rappresentato sul fondo del cratere fenicio trovato a Preneste si confronta colle processioni che adornano la periferia del medesimo vaso [2]. Le lunghe treccie proprie alle donne della situla ricorrono nelle trentasei figurine di terracotta trovate nella tomba ceretana detta di Regulini e Galassi [3], le quali figurine, mentre la loro caratteristica individuale impedisce di attribuirle tanto all' industria arcaica greca quanto all'incipiente industria etrusca, con grande probabilità possono dichiararsi per prodotti fenicii o cartaginesi. Finalmente combina colla supposizione, che la situla sia lavorata in una città fenicia, anche la sopra mentovata mancanza delle cnemidi. Imperocchè è sicuro, che delle cnemidi, la cui invenzione gli antichi attribuivano ai Cari [4], per lungo tempo i Fenicii non facevano uso. Ne è priva una figura di bronzo rappresentante un guerriero trovata a Tortosa in Fenicia [5] e lo stesso vale per le molte figure di guerrieri raffigurate sopra gli anzidetti vasi fenicii d'argento. Oltre ciò risulta dall'esame dei monumenti scoperti nella Mesopotamia e nella vallata del Nilo, che anche presso i due popoli, i quali hanno maggiormente influito sopra la civiltà fenicia, cioè presso gli Assirii e gli Egiziani, le cnemidi non erano usate.

[1] De Longpérier *Musée Napoléon* III pl. X.
[2] *Mon. dell'Inst.* vol. X tav. XXXIII.
[3] Grifi *mon. di Cere* tav. IV 3, 4. *Mus. Gregor.* II tav. CIII 3.
[4] Plin. VII 200.
[5] De Longpérier *Musée Napoléon* III pl. XXI 1.

Se riassumendo tutti questi fatti congetturo che la situla sia il prodotto di una fabbrica fenicia o cartaginese, mi si opporrà la scena raffigurata sulla striscia *aa*. La quale scena si raffronta al racconto dell'Odissea, ove Ulisse ed i suoi compagni nascosti sotto arieti si salvano dalla grotta di Polifemo, ed a primo aspetto sorge spontanea la supposizione di un' invenzione greca. Nondimeno dubito che quell' obbiezione valga a scemare la forza dei sopra accennati criterii. Imperciocchè può dirsi appena iniziata la critica investigazione istituita per discernere nei miti relativi al *nostos* di Ulisse, quali siano gli elementi nazionali ellenici, quali derivino da favole che gli Jonii udirono dalla bocca di marinai fenicii. Ma in ogni caso già oggi è costatato che tra i miti dai Greci localizzati nel lontano occidente molti, come quelli di Atlas, delle Esperidi, di Gerione, delle isole dei beati, del Hades, di Fetonte, hanno per base una tradizione semitica [1]. Nemmeno mancano traccie che la stessa influenza abbia agito anche sulla composizione del *nostos* di Ulisse. Il nome cioè dell'isola di Calypso 'Ωγυγίη fuor di dubbio è identico con quello di *Ogyges*, il quale secondo il mito babilonio era l' unico dei Titani che nella lotta con Bel restò salvo e potette fuggire a Tartesso [2], mentre alla medesima serie appartengono anche le 'Ωγύγιαι πύλαι di Tebe, la quale porta insieme con una tomba detta di *Ogyges* si trovava vicina al tempio di Atene Onka, divinità d'origine certamente fenicia [3]. Se oltre ciò Calypso secondo l'Odissea [4] è figlia di Atlas:

[1] Cf. Müllenhoff *deutsche Alterthumskunde* I p. 60 ss. p. 221 ss.
[2] Movers *die Phönizier* II 2 p. 63; Müllenhoff l. s. I p. 61.
[3] Brandis nell'*Hermes* II p. 280.
[4] I 52 ss.

ὀλοόφρονος, ὅς τε θαλάσσης
πάσης βένθεα οἶδεν, ἔχει δέ τε κίονας αὐτός
μακράς, αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν,

Esiodo [1] nomina come padre di Atlas il Titano Ἰαπετός, cioè il *Japhet* semitico, mentre dall'origine semitica del mito perfettamente si spiega il perchè il portatore del cielo conosca anche le profondità dell'intero mare [2]. Anche il mito delle Sirene sembra contenga elementi fenicii. In primo luogo il tipo, col quale i Greci raffiguravano le Sirene, cioè come uccelli con testa o busto di donna, chiaramente accenna ad un'origine asiatica. Simile tipo si trova già sopra antichi vasi del cosidetto stile corinzio, genere di monumenti, la cui dipendenza dall'arte asiatica è generalmente riconosciuta [3]. Oltre ciò il duplice carattere delle Sirene, che in maniera particolare riunisce la voluttà e la distruzione, trova molti riscontri nelle mitologie semitiche. Concederà poi ognuno che sarebbe molto strano, se i Fenicii, popolo marinaio e portato alla superstizione, non avessero ideato dei demoni per personificare un fenomeno che spessissimo dovevano sperimentare nelle loro escursioni, cioè coste attraenti all'aspetto, ma pericolose per le loro secche. In ogni caso il ciclo marino della mitologia fenicia conteneva una figura,

[1] *Theogon.* 507 ss.

[2] Con ragione il Müllenhoff l. s. I p. 61 not. ** allega a tale proposito ciò che Philon di Byblos (*Fragm. hist. gr.* ed. Müller III p. 567, 568) riferisce secondo Sanchuniathon, che cioè Atlas figlio di Uranos dal fratello Kronos dietro il consiglio di Hermes (Taaut) sia stato gettato nell'infime profondità della terra (εἰς βάθος γῆς).

[3] La più completa raccolta delle rappresentanze delle Sirene si deve al ch. Stephani *C. R.* 1866 p. 31-66, 1870 p. 146-155. Sopra i tipi ovvii sui vasi di stile corinzio v. specialmente *C. R.* 1866 p. 34, 35.

la quale, attribuendosi ad essa una bellissima voce e l'invenzione della melodia, offriva un chiaro punto di contatto colle Sirene. Ed era Sido figlia di Pontos e sorella di Poseidon, ἣ καθ' ὑπερβολὴν εὐφωνίας πρώτη ὕμνον ᾠδῆς εὗρε [1]. Innanzi tali fatti non mi sembra troppo ardito di congetturare, che già i Fenicii raccontassero una favola, secondo la quale marinari approdati ad una costa abitata da selvaggi pastori scampassero alle violenze degli indigeni, nascondendosi sotto arieti, e che gli Jonii s'appropriassero questo concetto per ornarne il *nostos* di Ulisse.

Ci resta ad esaminare la terza ipotesi, che cioè la situla sia lavorata da un artista etrusco ad imitazione di un prodotto fenicio o cartaginese. Confesso di non poter confutare tale ipotesi con espliciti argomenti. Ma contraddice ad essa la generica riflessione essere poco probabile, che un popolo industriale, come era il fenicio, avesse importato nell'Etruria l'avorio grezzo invece del lavorato. Del resto, comunque si giudichi del valore di cosifatta riflessione, concesso eziandio, che la situla sia lavorata in Etruria sotto l'impressione di modelli fenicii, in ogni caso anche allora vien confermato il fatto sostenuto da me negli *Annali* 1876 p. 247, 249, che cioè Fenicii o Cartaginesi abbiano molto influito sopra la incipiente industria degli Etruschi.

Ammessa la possibilità che si tratti di un lavoro etrusco, è ancor necessario di rifiutare una congettura, che forse taluno potrebbe proporre innanzi alla scena che si raffronta alla *Kyklopeia*. La quale congettura sarebbe, che l'artista etrusco, imitando generalmente il fare fenicio, avesse attinto l'anzidetta scena da un modello greco. Ma a cosifatta argomentazione si oppone

[1] Philon di Byblos I 21 (*Fragm. hist. gr.* ed. Müller III p. 568).

una circostanza decisiva. Imperocchè nelle tombe etrusche del periodo, al quale appartiene quella chiusina, non si trovano mai monumenti greci che rappresentino scene mitologiche; l'industria ellenica vi è rappresentata soltanto mediante vasi dipinti con ornati e con figure di animali.

2) Tre pezzi del lastrico di bronzo posto sul suolo della tomba accanto al letto funebre, incisi nella grandezza originale (*Bull.* 1874 p. 205).

3ª, 3ᵇ). Testina di lione lavorata in avorio, di faccia e in profilo (grandezza dell'originale). Ne furono trovati parecchi esemplari, i quali a quel che pare anticamente adornavano una cassetta di legno, forse quella destinata a conservare i dadi trovati accanto (*Bull.* 1874 p. 207, cf. 1876 p. 195). Sopra la testa di lione impiegata in questa guisa cf. *Ann.* 1876 p. 253, 254.

4). Grande olla di bronzo battuto e chiodato, alta m. 0,67, dentro la quale si trovò il vaso cinerario 4ª, eseguito colla stessa tecnica ed alto m. 0,54. La nostra incisione rappresenta i due pezzi tali quali sono esposti nel Museo Terrosi, vale a dire il vaso cinerario imposto ad un piedistallo moderno di legno che l'alza sopra l'orificio dell' olla. Anticamente il vaso cinerario era posto sul fondo dell'olla e nascosto dalla circonferenza di questa (*Bull.* 1874 p. 206).

5). Una delle due scuri di ferro (*Bull.* 1874 p. 207), lavorata di un solo pezzo di metallo, lunga m. 0,80.

6). Patera umbilicata di bronzo; diametro: m. 0,27. Non fu da me descritta; perchè essa, quando esaminai il contenuto della tomba, si trovava nelle mani del ristauratore.

7, 7ª, 7ᵇ). Fibula d'oro pallido (*elektron*) con ornati lavorati a granaglia (*Bull.* 1874 p. 206), incisa nella grandezza dell'originale.

Tavola d'aggiunta UV.

1-5). Alabastri con ornati brunastri sopra fondo biancastro (grandezza naturale). Frammenti di vasi rassomiglianti ai nn. 1, 3, 4, cioè semplicemente ornati di striscie, si sono trovati tra la terra, alla quale è imposto il muro serviano [1], e sull'Esquilino [2]. I numeri 2 e 5, i quali oltre striscie sono decorati con figure di quadrupedi correnti foggiate in maniera trascurata col pennello largo, hanno riscontro in una tazzetta proveniente dalla parte meridionale, cioè più recente, della necropoli albana [3], e nella ben conosciuta lekythos di Tataie scoperta a Kyme [4]. Siccome un vaso di questa specie proviene da una tomba cumana, così anche gli esemplari analoghi trovati nel Lazio e nell'Etruria debbono attribuirsi ad officine calcidiche. Uno stadio poi alquanto più avanzato della stessa fabbrica è rappresentato da un alabastron trovato sull'Esquilino [5], e da alcuni vasetti provenienti dalla necropoli del Fusco scoperta presso Siracusa [6].

6-9). Vasi di bucchero nero.

6). Anfora alta m. 0,33. 6ª) rappresenta in grandezza naturale la scena di stile asiatico che mediante

[1] *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 232.

[2] Sono esposti parecchi esemplari nella sala delle terrecotte del Museo capitolino.

[3] *Ann. dell'Inst.* 1871 tav. d'agg. U 7 p. 289.

[4] *Bull. napoletano* (a. s.) II tav. I 1. 2.

[5] *Bull. della comm. arch. municipale* III p. 49, tav. VI-VIII fig. 8. Il disegno degli animali sopra quest' alabastron è alquanto più preciso di quello proprio agli altri sopra mentovati esemplari. Imperocchè le figure degli animali dipinte con colore rossastro vi sono circondate di contorni di bruno scuro.

[6] *Ann. dell'Inst.* 1877 tav. d'agg. AB 11, 16 p. 49 n. 19; p. 51 n. 27. Cf. anche tav. d'agg. CD 7. La parte inferiore del recipiente vi è decorata col ben conosciuto schema di fogliami.

lo stesso stampo varie volte è ripetuto sopra le due striscie che circondano la parte superiore del recipiente.

7). Calice alto m. 0.16. 7ª) la scena stampata sul calice in grandezza naturale.

8). Piatto, diam. 0,15. 8ª) la scena stampata sulla striscia, che adorna l'interno del piatto, in grandezza naturale.

9). Calice senz'ornato, alt. 0,20.

Gli stampi, mediante i quali su questi vasi furono impresse le rappresentanze storiate, erano lavorati con poca precisione, in maniera che spesso il significato dei concetti raffigurati resta scuro. Probabilmente abbiamo da fare colle *incunabula* della fabbrica di cosifatti vasi, la quale fabbrica nell'Etruria e specialmente a Chiusi lungo tempo occupava uno dei primi posti tra l'industria indigena. Dall'altro canto nessuno sconoscerà la stretta parentela ch'esiste tra i rilievi della situla d'avorio e quelli delle stoviglie di bucchero. Se dunque la situla è un prodotto fenicio o cartaginese, allora ciò che ho spesso sostenuto, che cioè la fabbrica dei vasi di bucchero abbia ricevuto il primo impulso da influenze fenicie o cartaginesi, trova una nuova conferma.

Alla fine sarà necessario d'aggiungere alcune parole sopra la relazione cronologica ch'abbia da supporsi tra la nostra tomba chiusina ed i sepolcri di contenuto analogo già conosciuti. Tra i quali terrò d'occhio specialmente quegli esaminati da me negli *Annali* dell'anno 1876 p. 199 ss., cioè il sepolcro ceretano detto di Regulini e Galassi e quello prenestino scoperto dai signori Bernardini, sepolcri attribuiti da me alla seconda metà del 7. o alla prima del 6. a. Cr. Alcuni criterii fanno supporre che la tomba chiusina sia alquanto più recente dei due anzidetti sepolcri. Non ardisco di far

valere in questo senso alcune particolarità della pianta e dell'architettura. È vero che la tomba chiusina in questo riguardo mostra uno stadio più progredito. Cioè l'architetto vi ha saputo costruire mediante ben tagliate lastre di travertino un soffitto piano. All'incontro alla tomba Regulini-Galassi è proprio un tetto a schiena formato in maniera arcaica da lastre che vanno successivamente sporgendo indentro, e la tomba prenestina consiste in una semplice fossa oblunga scavata nel terreno, le cui pareti sono foderate con blocchi di tufa. Ma sarebbe imprudente il voler fondare conclusioni cronologiche soltanto sopra il tipo più o meno sviluppato dell'architettura sepolcrale; perchè, più si allarga la nostra conoscenza delle antiche necropoli italiche, più si riconosce che le singole città in questo riguardo avevano uno sviluppo disuguale, che talune conservavano ancor tipi primitivi, mentre altre avevano già adottato un'architettura più perfetta. Se sotto tali circostanze deve farsi astrazione dalle particolarità architettoniche, restano nondimeno altri criterii, che accennano essere la tomba chiusina alquanto più recente del sepolcro Regulini-Galassi e di quello prenestino. In primo luogo nell'epoca, alla quale appartiene la tomba chiusina, sotto l'impressione delle merci fenicie o cartaginesi importate si è sviluppata già un'industria indigena, cioè la fabbrica dei vasi di bucchero, circostanza della quale nell'altro gruppo di sepolcri non si osserva traccia. In secondo luogo tanto il sepolcro Regulini-Galassi, quanto quello prenestino sono privi di oggetti che sicuramente possano attribuirsi a fabbrica ed importazione ellenica, mentre la tomba chiusina contiene vasi dipinti greci. Ora l'osservazione degli scavi fatti in Etruria prova evidentemente che all'importazione di merci elleniche precedeva nell'Etruria

un periodo durante il quale il mercato era esclusivamente dominato da prodotti di fabbriche fenicie o cartaginesi [1]. Essendo così, l'essersi trovati nella tomba chiusina vasi dipinti greci prova che essa tomba appartiene ad un periodo nel quale il commercio degli Elleni ebbe già cominciato a far concorrenza a quelle

[1] La tomba cornetana detta del guerriero (*Mon. dell'Inst.* vol. X tavv. X-X[d], *Ann.* 1874 p. 249 ss.) ed altri sepolcri di contenuto analogo scoperti nella stessa necropoli (*Bull. dell' Inst.* 1870 p. 56, 57; 1874 p. 54-57) erano privi di qualunque oggetto che sicuramente possa attribuirsi a fabbrica greca. Nel gruppo delle cosidette tombe « egizie » scavato recentemente presso Corneto (*Bull. dell'Inst.* 1877 p. 57 ss.) si sono trovati soltanto pochissimi vasi di stile corinzio. Traccie d'importazione greca mancavano affatto nella « grotta d'Iside » scoperta a Vulci (Micali *mon. ined.* tavv. IV, V 1, 2; VI-VIII) ed in due antiche tombe veienti (*Archaeologia* 41 I, London 1867, p. 196-199), come in quella ceretana detta di Regulini e Galassi. Lo stesso vale per le tombe chiusine dette « a ziro » (*Bull. dell' Inst.* 1875 p. 218 ss.). La statistica monumentale del Lazio è ancora troppo incompleta per poter sostenere che anche qui come nell' Etruria l'importazione ellenica abbia cominciato dopo un periodo d'importazione esclusivamente fenicia o cartaginese. Sull' Esquilino si sono trovati recentemente oggetti di smalto che chiaramente attestano quest'ultima importazione, ma in numero troppo scarso per poter fondare sopra di essi una conclusione come sarebbe quella sovraccennata. Nella necropoli albana finora non si è osservato alcun articolo fenicio o cartaginese. Piuttosto - secondo le ricerche fatte fino ad oggi - dopo le tombe primitive, per le quali sono caratteristiche specialmente le urne-capanne, seguono nella parte meridionale della necropoli immediatamente tombe che contengono vasi greci, come p. e. quello mensionato sulla nostra pag. 406 not. 3, che si raffronta alla lekythos cumana di Tataie. Cf. M. S. de Rossi *secondo rapporto sugli studii e sulle scoperte paleoetnologiche nel bacino della campagna romana* (*Giorn. arcad.* n. s. vol. LVIII) p. 28 ss.; *Ann. dell'Inst.* 1871 p. 245 ss. Dall'altro canto a Preneste l'esistenza d'un periodo durante il quale il mercato era esclusivamente dominato da articoli d'importazione fenicia o cartaginese, è comprovata dal gruppo di tombe scavate presso S. Rocco, nelle quali non si è trovato alcun prodotto certamente ellenico. Si veda la letteratura *Bull. dell'Inst.* 1876 p. 117 not. 1. Cf. *Ann.* 1876 p. 197 ss.

dei Semiti, e che l'anzidetta tomba è posteriore a quelle che contengono esclusivamente articoli importati i quali accennano alle città fenicie o a Cartagine. Finalmente chi confronta le rappresentanze storiate della situla con quelle riferibili alla vita reale che adornano i vasi fenicii d'argento trovati a Cervetri ed a Preneste, riconoscerà che là il trattamento è più libero e che l'arte ha già fatto un passo di più nella tendenza di ammorbidire e di rotondare le forme del corpo umano.

W. Helbig

LA SFIDA DI ERCOLE CON LEPREA

(Tav. d'agg. W)

Questo vasellino, di cui offriamo la rappresentazione ai lettori degli *Annali dell'Instituto* nella tav. W, della forma dell'anfora, alto circa centimetri 25, di figure rosse in fondo nero, fu trovato in Altamura verso l'anno 1874 ed acquistato dal sig. canonico Fatelli di Ruvo.

Vedesi da un lato Ercole con la pelle leonina, annodata a mo' di clamide sul petto, la cui testa si riversa sulle spalle dell'eroe a guisa di cappello: il quale è in atto di camminare frettolosamente, recando in ciascuna mano un'anfora senza piede. L'eroe è barbato; e dal modo, onde sono espressi i capelli di lui, può argomentarsi che la pittura del vaso in discorso appartiene ad uno stadio d'arte ancor alquanto arcaico. Dall'opposto lato è una fonte, rappresentata da un tronco di albero, dalla cui sommità sporge una grondaia in forma di testa di mulo o di asino; ed ai piedi del detto tronco è il *puteale*, nella cui bocca pare

introdotta un'altra anfora, simile a quelle che sono recate da Ercole; mentre sopra un lato del *puteale* medesimo è dipinto di nero un serpente, sia come un *genius loci*, sia come un simbolo dell'acqua fluviatile e corrente.

Questa rappresentazione ci ha tenuti lungamente in forse per darle una conveniente spiegazione. Non è nuovo sugli antichi monumenti il trovare Ercole in cerca di acqua; ma il vederlo qui con due idrie nelle mani, ed in atto di camminare frettolosamente verso la fonte, o pozzo che sia, ci costringeva a pensare che l'artista non volle certamente esprimere un bisogno naturale, che spingesse l'eroe a dissetarsi in mezzo alle aride contrade dell'Africa e della Libia, ma che egli volle piuttosto alludere a qualche fatto particolare della vita di lui, che del resto noi non giungevamo a ravvisare chiaramente. E pensammo dapprima allo espurgo delle stalle di Augea; ma in verità, quantunque l'acqua della fonte e le idrie poste nelle mani di Ercole potessero trovare un qualche riscontro, del resto a bastanza lontano, nella tradizione che asserisce aver l'eroe deviato uno o due fiumi per nettare quelle stalle [1], tuttavia ci pareva sempre insolita e strana cosa che un fiume fosse nella pittura altamurana simboleggiato da un pozzo, e che la deviazione operatane da Ercole venisse indicata da due idrie messe nelle mani di lui.

Rimanemmo in questi dubbi per lo spazio di parecchi mesi, quando c'imbattemmo per ventura in un luogo di Eliano, che ci porse la chiave della vera interpretazione del vasellino in parola. Racconta dunque

[1] Hyg. *fab.* XXX; Apollod. II 5, 5; Schol. Aristoph. *Pac.* v. 752; Diod. Sic. IV 13.

questo scrittore, desumendo al solito da Ateneo, una sfida avvenuta fra Ercole e Leprea, figlio di Glaucone e di Astidamia, e così la descrive. Esisteva tra questi due eroi un'antica inimicizia, perchè Leprea fu quegli che consigliò ad Augea di non dar nulla ad Ercole, anzi di metterlo nei ceppi allor che si fosse a lui presentato per chiedere la mercede delle stalle nettate. Nondimeno quando il figlio di Giove venne nel paese de'Cauconi, ove Leprea dimorava, la madre di costui, Astidamia, si adoprò tanto presso di Ercole, che questi, deponendo ogni brama di vendetta ed ogni rancore, divenne amico di Leprea, e familiarmente visse con lui. Ma una tal quale giovanile emulazione spinse questo sconsigliato a misurarsi con Ercole; e dapprima sfidollo a contendere seco con il disco; poscia ad attinger acqua, infine a divorare un toro; nelle quali cose tutte egli fu superato: nè contento di ciò sfidollo ancora a chi bevesse maggiormente; nel che vinto altresì pieno di sdegno e di dispetto provocò in ultimo l'eroe a singolar certame con le armi, e ne fu ucciso [1]. Ateneo ha l'istessissimo racconto, aggiungendo di aver lo tratto egli da Zenodoto e da Caucalo retore Chio [2].

Noi non conosciamo altri antichi scrittori che faccian motto di questa sfida ad attingere acqua, la quale doveva consistere in chi prima estraesse, trasportandola altrove, una maggiore quantità d'acqua contenuta in qualche pozzo. Pausania, che dice Leprea

[1] Φιλονεικία δ' οὖν αὐτοῖς ἐμπίπτει νεανική, καὶ ἐρίζουσιν ἀλλήλοις περὶ δίσκου, καὶ ὕδατος ἀντλήσεως, καὶ τίς καταδειπνήσει ταῦρον πρότερος, καὶ ἐν πᾶσι τούτοις ἡττᾶται Λεπρεὺς κ. τ. λ. Aelian. var. *hist.* I 24.

[2] Καὶ μετὰ ταῦτα ὁ Λεπρεὺς Ἡρακλεῖ ἐρίζει δίσκῳ, καὶ ὕδατος ἀντλήσει, καὶ ὅστις ἀναλώσει θᾶττον ταῦρον, καὶ λείπεται πάντα. Athen. *Deipn.* X pag. 412 A.

figliuolo di Pirgeo, non parla che della sfida di mangiare il toro, e dell'ultima a mano armata, nella quale Leprea fu ucciso da Ercole; e nella prima gara non mostra che l'uno sia rimasto troppo inferiore all'altro; perocchè soggiunge che Leprea fu allettato a sfidare Alcide a singolar certame appunto perchè avea già seco lui rivaleggiato nel mangiare il toro [1]. L'antico scoliaste di Callimaco, che chiama Leprea figliuolo di Nettuno, si conforma in tutto a Pausania; perocchè dice che avendo egli provocato Ercole *εἰς ἀδηφαγίαν*, fu vinto ed ucciso da quell'eroe [2].

Tuttavia noi pensiamo che sull'anforetta altamurana possa benissimo vedersi l'*ὕδατος ἄντλησις* di Ercole nella sfida con Leprea. Polluce osserva che per attinger l'acqua dalle sorgenti naturali non si ricorre a veruno istrumento od apparecchio speciale; ma per trarla dai pozzi e dalle piscine (*ἐκ φρεάτων ἢ λάκκων*) vi è bisogno dell'anfora che l'attinge e che serve eziandio a trasportarla (*ἀντλητῆρος*), della fune, della carrucola ecc. ecc. [3]. E questa giusta osservazione può guidarci ad interpretare rettamente la intenzione del pittore, che dipinse un'anfora nella bocca del puteale per designare un arnese da attingere; e rappresentandoci Ercole con un' idria in ciascuna mano non volle certamente mostrarlo assetato in mezzo ai campi e cercante acqua dai fiumi o dalle fonti; perciocchè in questo caso non avrebbe avuto bisogno di vasi da attingere e trasportare acqua, nè poi le deserte campagne erano adatte a fornirgli, non diciamo tre, ma neppur uno di quegli utensili. È chiaro adunque che

[1] Paus. V 5.
[2] Schol. Callim. *hymn. in Jov.* v. 39.
[3] Poll. *Onomast.* X 31.

esclusa la idea che l'eroe vada in cerca di acqua per trarsi la sete, quell'azione sua debba esser riferita a qualche fatto particolare ben noto nella vita di lui; e poichè sarebbe strano, come innanzi si è osservato, di spiegarla con il fatto dello espurgo delle stalle di Augea, non resta che ricorrere alla già detta sfida ch'egli ebbe con Leprea, salvo a rendersi solamente ragione di alcune circostanze.

A questa spiegazione infatti potrebbero per avventura farsi le due seguenti obbiezioni, delle quali la prima starebbe nel dire che il pittore malamente avrebbe preteso di esprimere questo concetto, rappresentando il solo Ercole in atto di attingere, o trasportare l'acqua attinta, senza introdurre nella scena il competitore Leprea. Alla quale è facile rispondere in più modi. E primieramente può osservarsi che l'artista, a mostrare l'azione o la vittoria di Ercole, non avea mestieri di introdurre nella scena il competitore di lui, non trattandosi punto d'una lotta o d'un qualsiasi combattimento a corpo a corpo, in cui avrebbe avuto il bisogno e l'agio di mostrare la superiorità delle forze erculee. La vittoria in questo caso doveva risultare dal fatto che l'uno fosse già stanco e già desistesse dall' opera dello attingere e trasportar acqua, quando il competitore invece, più forte di lui, con alacrità ancora la continuasse: e se questo concetto appunto, come pare certo, volle egli esprimere il pittore del vaso, ci è forza confessare che abbia raggiunto il suo scopo senza introdurre Leprea nella scena. Questo personaggio infatti, se fosse stato dipinto anch'egli in atto di attingere e trasportar acqua, oltre la monotonia contraria ad ogni buon principio dell'arte, che avrebbe prodotta il ripetersi di due figure d'uómini facienti la medesima azione, non avrebbe nemmeno

mostrata la vittoria e superiorità d'Alcide: se invece l'artista ce lo avesse rappresentato stanco, cessante dall'opera, ex. gr. coricato sul suolo, allora la sua figura sarebbe divenuta inutile ed oziosa, e valeva meglio sopprimerla: perocchè Ercole, che attinge e trasporta acqua, mentre il competitore non si vede, dice pur troppo nell'artistico linguaggio che quel competitore è stanco, è vinto, ha cessato dall'opera. L'arte poi ha non meno il suo linguaggio convenzionale, dallo intendere più o meno il quale spesso dipende la interpretazione più o meno giusta dell' antichità figurata; ma essa ha ancora le sue leggi e consuetudini, che sono ben note a ciascuno che con occhio assiduo ed amorevole ne va studiando i monumenti. Or quando i pittori vascolari dispongono d'un campo o spazio sufficiente, abbenchè abbiano talvolta esauriti tutti i personaggi del mito che rappresentano, sanno ben colmare ogni vuoto con personaggi d'invenzione, esseri ideali e personificazioni, che spesso creano delle serie difficoltà agl'interpreti; ma quando manca ad essi il luogo, non sdegnano talora di dimezzar financo le loro figure, e talora si restringono a rappresentare quanto è puramente necessario a far comprendere il loro concetto, lasciando poi all'osservatore il cómpito di completare il mito ed il quadro, aggiungendo mentalmente ciò che manca alla scena [1]. Questo appunto deve

[1] Quando l'arte antica infatti ci mostra, come spesso, Venere con un pomo nelle mani, o Ercole con un ramo dell'albero custodito dalle Esperidi, o Atalanta con la pelle del cinghiale in gemme, in vasellini o in altri oggetti di angusto spazio, tali rappresentazioni non sono da considerare altrimenti, che come abbreviazioni di miti, che in diverse circostanze troviamo poi ampiamente sviluppati in tutte le loro circostanze con conveniente numero di personaggi. Crediamo non aver bisogno di addurre esempi in prova d'un fatto che, quando anche sia da noi male apprezzato, è ovvio pur troppo e noto ad ogni archeologo.

credersi il caso nostro; perciocchè il pittore non avea altro spazio che quello bastevole per una sola figura: e quand'egli vi ha dipinto Ercole in atto di attingere o trasportar acqua, questo gli è stato sufficiente per farsi pienamente intendere dai suoi contemporanei, ai quali doveva essere notissima la sfida di quell'eroe con Leprea, com'ancora ch'Ercole adoprò forse solamente in quella circostanza le sue forze in quel tale esercizio; lo che certamente veniva a rendere anche più facile la intelligenza del dipinto.

La seconda obbiezione finalmente potrebbe fondarsi nello addurre la mancanza di confronti nella istessa arte antica, dai quali possa vedersi più o meno frequentemente trattato l'argomento da noi proposto, che in contrario resterebbe quanto più isolato tanto meno probabile. È senza dubbio vero che il metodo più razionale di accertare una spiegazione dell'antico è quello di ricorrere ai confronti; ma ciò non significa punto che anche senza di essi non possa talora spiegarsi l'antico, e che non debba la regola andar soggetta a qualche eccezione. Di guisa che questa seconda obbiezione non ha valore alcuno positivo, e la si potrebbe anche impugnare col solo dire che, non possedendo noi al certo tutte le opere dell'antichità sia scritte sia figurate, non possiamo nemmeno affermare che l'argomento in discorso, o qualsiasi altro, fu preso o no, e come, a soggetto dell'arte. Nondimeno noi osiamo credere che non tornerebbe poi a dirittura impossibile il trovare eziandio de'confronti nella medesima antichità figurata fin oggi conosciuta, sol che qualche soggetto diversamente spiegato volesse piuttosto riferirsi al mito che noi proponiamo.

Nella *Esposizione* infatti *di antiche gemme*, che fa il Visconti, al n. 227 leggiamo: « Ercole che raccoglie

in un vaso l'acqua che scaturisce da una rupe: soggetto forse allusivo alla sete di Ercole in Libia, di cui Apollonio, o a quella che soffrì presso l'Aventino, descrittaci da Properzio [1] », ove poteva il celebre uomo anche scrivere: *soggetto forse allusivo alla sfida di Ercole con Leprea.* Il medesimo sig. canonico Fatelli ha venduto al sig. Castellani uno scarabeo, di cui duolci non aver presa un'impronta per pubblicarla ora insieme al disegno del vaso, trovato presso Mottola e rappresentante Ercole stante, con la testa rivolta a sinistra verso una grondaia in forma di protome leonina, da cui scaturisce l'acqua in un'idria sottomessavi dall'eroe, che ne sostiene il manico con la mano destra, mentre con la sinistra si appoggia alla clava; ed altri monumenti al certo si presterebbero a siffatta interpretazione [2]. Tuttavia, quand'anche mancasse ogni confronto, basta, secondo a noi pare, dimostrare un fatto, mercè l'autorità degli antichi scrittori, come esistente nella popolare tradizione del mito, per essere autorizzati a conchiudere che l'arte potea sempre impossessarsene, e prenderlo ad argomento dei proprî lavori.

G. Iatta.

---

[1] Visconti *Op. varie*, ediz. del Labus, vol. II pag. 224.

[2] De Witte *Cab. Durand* n. 2190; Millin *Gall. myth.* pl. CXVII n. 439 e pl. CXXI n. 477. Cf. anche sul cosidetto Ercole Aquilego *Bull. dell'Inst.* 1846 pag. 93.

TAZZA CORNETANA
RAPPRESENTANTE LA NASCITA DI ERICHTHONIOS

(*Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXXVIII*)

Quella tendenza dell' arte antica dei Greci di sopraccaricare con accessori ed ornati i suoi prodotti la vediamo manifestarsi non solo nell' architettura e nell' arte plastica, ma pure nelle arti del disegno; e ciò mano mano che l'arte raggiungeva il suo maggiore sviluppo. Quindi i tipi semplici e modesti dell'arte arcaica e severa tutti vanno soggetti ad una modificazione in questo senso e vengono arricchiti per mezzo di numerose figure accessorie che debbano servir di fondo alle cose principali, eccitando la fantasia ed attirando l'occhio mediante forme splendide e composizioni più efficaci e spiegate.

Tali slargamenti e modificazioni peraltro non sempre rendono anche più facile la spiegazione di una opera; anzi con ciò si aumentano non di rado le difficoltà. Imperciocchè per l'appunto nelle cose meno necessarie l'artista ha campo libero di girovagare coll' imaginazione. Volentieri poi esso segue a tal uopo tradizioni oscure o fonti particolari, che non sempre scorrono più per chi spiega, ed in questo modo anche il metodo più sicuro può naufragare volendo troppo inoltrarsi nelle idee e quasi tastar ogni pulsazione dell'ingegno dell'artista, sicchè facilmente una spiegazione può essere indubitata in quanto alle figure essenziali, mentre le persone secondarie la fanno apparire strana a tal segno che nascano dubbi eziandio intorno alla giustezza della spiegazione intiera.

Così per quanto sia chiara l'azione raffigurata nella pittura vascolare della classe detta a figure rosse che pubblichiamo vol. X. tav. XXXVIII dei *Monumenti*, tuttavia a pena saremmo in grado di spingere la spiegazione oltre la metà delle persone, se a tutte non fossero aggiunti i nomi. Ora per queste iscrizioni la nostra rappresentazione addiventa importante assai, siccome essa, ricca di figure, offre tra tutti i monumenti finora conosciuti, come osservò il ch. prof. Helbig, la base più sicura per spiegare le altre rappresentanze relative alla nascita di Erichthonios.

La tazza, su cui trovansi le pitture pubblicate, proviene dagli scavi cornetani dell'a. 1876 e fu già descritta succintamente dall'Helbig in un suo articolo del *Bullettino* 1876 intitolato « *Scavi di Corneto* » pag. 205 seg.

Le figure dipinte sui due lati esteriori della tazza formano un insieme, cioè una pittura sola. Noi primieramente considereremo quel lato, ove osserviamo attività maggiore e più distinta nel centro.

1.

Distinguiamo in questa pittura tre persone rappresentate in azione e tre che stanno guardando. Quelle che stanno in azione formano il centro, sicchè le altre si aggruppano intorno ad esse.

Le figure centrali sono Ge, la personificazione della terra, il fanciullo Erichthonios ed Athena.

Ge (ΓΕ) dalle ginocchia all'insù sporge fuori dalla terra, che è accennata soltanto per mezzo del fregio che adorna la tazza sotto la pittura. La dea, avviluppata in un manto, è distinta con uno scettro

appoggiato all'omero sinistro e sormontato da un ornamento che pare derivante da qualche pianta [1].

I suoi capelli sciolti cadono in massa sulla nuca, mentre che lunghe treccie ondeggiano davanti giù per il petto. La testa è cinta dallo *στέφανος*.

Colle braccia Ge porge in alto il piccolo Erichthonios (EPIXΘONIOΣ) che si mostra già pieno di vita intellettuale quasi in età di ragazzo. Sollevato dalla terra esso alza la testolina e stende le mani verso Athena. È tutto ignudo, vediamo soltanto una cordellina attraverso il petto, alla quale sta attaccato un amuleto od una bulla, ornamento che spesso scorgesi portato dai fanciulli sui monumenti cf. Gerhard *ant. Bildw.* t. CCCXII, 2; *auserl. Vasenb.* III 151; *Mon. d. Inst.* III 30; *Ann. d. Inst.* 1841 p. 97.

Athena (ΛΘHNAIΛ) s'inchina verso il fanciullo tendendogli incontro le braccia per raccoglierlo. In testa la dea invece dell'elmo porta una *σφενδόνη*; del resto è caratterizzata abbastanza per l'egide che contro il costume si distingue sul dorso solo, e per la lancia appoggiata alla spalla sinistra.

Fin qua avremmo potuto spiegare la pittura senza pericolo di essere contrariati anche senza le iscrizioni, non però le altre persone, le quali abbiamo detto essere spettatrici.

Dietro a Ge dunque, a sinistra di chi guarda, vi è un uomo barbuto, vestito di corto chitone, che dalle coscie all'ingiù finisce in forma di un grosso serpente avvolto. La destra alzata si appoggia sopra di un lungo bastone (scettro), la sinistra abbassata tiene il lembo di un drappo, la cui altra estremità pende dal braccio

[1] Riguardo a cotesto ornamento non so trovare supposizione alquanto probabile e cose analoghe non mi rammento di averle viste.

destro. Tutto attento, la testa un poco chinata, egli guarda verso il gruppo di mezzo. L'iscrizione lo chiama Kekrops (ΚΕΚΡΟΥ).

Non ha guari E. Curtius, pubblicando una terracotta del museo di Berlino, la quale pure rappresenta la nascita di Erichthonios in presenza di un uomo della medesima configurazione, stimò utile di sostenere con nuovi e forti argomenti l'essere desso Kekrops. Ora la prova incontestabile ci viene fornita dall'iscrizione della nostra pittura.

Kekrops è segnato mediante il corpo, che è mezzo uomo mezzo serpe, quale figlio della Terra (*γηγενής*): Aristoph. *Vesp.* 438 *ὦ Κέκροψ ἥρως ἄναξ τὰ πρὸς ποδῶν δρακοντίδη*. Eurip. *Ion.* 1165 sgg. Kirchh. *κατ' εἰσόδους δὲ Κέκροπα θυγατέρων πέλας | σπείραισιν εἰλίσσοντ'* (*σπείραις συνειλίσσοντ'*), *'Αθηναίων τινὸς | ἀνάθημα*. Apollod. III 14, 1 *Κέκροψ αὐτόχθων συμφυὲς ἔχων σῶμα ἀνδρὸς καὶ δράκοντος*. Diod. I 28 *διφυής*. Ovid. *Met.* II 555 *virginibusque tribus gemino de Cecrope natis*. Hyg. f. 48 *Cecrops Terrae filius*. – Lo scettro indica la di lui dignità regia.

In una scena che rappresenta la nascita di Erichthonios concediamo non essere Kekrops una persona assolutamente necessaria, ma serve di molto a dilucidare la situazione: egli è il primo rè, il rè *αὐτόχθων* dell'Attica; durante il suo regno Athena prende possesso di Atene; in questa stessa epoca nasce Erichthonios, ed alle di lui figlie Pandrosos, Herse ed Aglauros viene affidata la cura del neonato. La sua presenza adunque non significa solamente il luogo dove, ed il tempo mitico quando accade il fatto raffigurato, ma lo distingue pure quale rappresentante della famiglia, nella quale il fanciullo sarà nutrito.

Dall'altra parte evvi un uomo pure barbuto che

porta nella destra un bastone curvato al di sopra, mentre la sinistra si appoggia al fianco. La figura è tracciata oltremodo nuda; alquanto coperto si è solo il fianco sinistro, ove vedesi un drappo messo sulla spalla ed attorcigliato al braccio.

Chi mai sarà questa figura? Il bastone da passeggio in mano di essa forse non è insignificante; però sull'altro lato del vaso lo vediamo della medesima forma nella mano di un'altra persona, ed evidentemente un tal bastone può trovarsi in mano di ogni viandante. Così onde spiegare la figura non ci restano altri indizi che 1) il posto principale della persona vicino al centro stesso della pittura ed immediatamente dietro ad Athena, 2) la sorprendente nudità di essa. Ebbene il posto principale lascia supporre, che la persona stia in relazione assai stretta col fatto, e la nudità siccome in una pittura, ove gli altri mortali si vedono ben coperti del vestito, fa ravvisare piuttosto un dio che un uomo.

Ed a qual dio più conviene un posto così cospicuo se non ad Hephaistos, il padre di Erichthonios, per il quale solo fra gli dei eziandio il bastone da passeggio sarebbe attributo assai significante? Infatti l'iscrizione ci reca il suo nome (ΗΦΛΙϟΤΟϟ) cf. Apollod. III 14, 6 τοῦτον (Ἐριχθόνιον) οἱ μὲν Ἡφαίστου καὶ τῆς Κραναοῦ θυγατρὸς Ἀτθίδος εἶναι λέγουσιν, οἱ δὲ Ἡφαίστου καὶ Ἀθηνᾶς. Paus. I 2, 5 πατέρα δὲ Ἐριχθονίῳ λέγουσιν ἀνθρώπων μὲν οὐδένα εἶναι, γονέας δὲ Ἥφαιστον καὶ Γῆν. Hyg. *fab.* 166; *Astron. poet.* II, 13.

La nostra rappresentazione ci è ben nota già da diversi monumenti altre volte pubblicati, i quali addimostrano in generale il medesimo tipo, sicchè un confronto con essi non contribuirà poco a dilucidar le particolarità di ciascuno.

Mon. d. Inst. III t. XXX, *Annali d. Inst.* 1841 p. 91 sgg. (E. Braun); *Élite céram.* I, 85 a p. 277, 288 sgg; O. Jahn *arch. Aufs.* p. 60 sgg.; Conze *Vorlegebl.* s. 3 t. II; *arch. Zeit.* 1873 p. 55 (E. Curtius): dipinto di un cratere di Chiusi della classe detta a fig. r.; di disegno grandioso e ricco. – Questa pittura contiene anch'essa Ge con Erichthonios nelle mani ed Athena come figure principali, Hephaistos e Kekrops quali spettatori. Aggiuntevi sono soltanto due Vittorie, una di statura maggiore, l'altra minore, le quali volando per l'aria ciascheduna con una corona in mano sono in procinto di adornarne il fanciullo.

La figura di Kekrops, benchè corrisponda in ogni particolarità di qualche importanza a quella del nostro vaso, tuttavia da diversi autori era chiamata Nereus o riguardata in generale per qualche dio marino [1]. La giusta spiegazione sostenuta già dagli editori dell'*Élite céram.* ed approvata anche da Conze mediante un bassorilievo di Atene ora non è più dubbia [2]. In contrario alla pittura che stiamo pubblicando Kekrops qui non sta guardando quieto, ma fa atti di maraviglia, cioè alza la mano colle dita stese e fissa gli occhi verso il centro. La dignità regia è marcata mediante uno scettro portato nella sinistra.

[1] *Ann. d. Inst.* 1841 p. 97 chiamò Nereo e non Nettuno il maestoso governatore delle onde, il quale, ornato di corona d'alloro e di scettro, da' fianchi in giù si termina in coda di pesce.

[2] *Bullett. d. Inst.* 1861 p. 36 (Conze): bassorilievo esistente nella pinacoteca de' propilei dell'acropoli ateniese, in cui riconobbe l'adorazione di Minerva, dietro della quale apparisce Cecrope... questo ultimo rappresentato cóllo scettro e terminante nella parte inferiore d'un serpente. Nè portò a confronto un vaso chiusino (III 30), dichiarando che la figura tutta corrispondente in essa sia nè Nereo nè Tritone, ma essa pure Cecrope, come già aveano voluto i ch. Lenormant e de Witte, il cui parere fu adottato eziandio dal Preller.

Sotto il primo giro del corpo serpentino sporge una cresta simile a quella di un gallo. Questa escrescenza fu presa per una pinna, la quale sarebbe stata aggiunta dall'artista in conseguenza di confusione delle forme serpentine con quelle di una bestia marina, come le avessero confuse anche i poeti: Curtius l. c., che adduce Meinecke *Com. gr.* V I. p. LXXVIII *τὸν Κέκροπα τἄνωθεν ἀνδρός φασ' ἔχειν μέχρι τῶν κοχωνῶν, τὰ δὲ κάτωθεν θυννίδος*; Preller *Gr. M.* II p. 137. A mio dire per altro la forma di detta cresta non rassomiglia in niente ad una pinna di pesce. Essa cresta si vede per lo vero sul dorso di un certo genere di pesci senza servir di pinna, e scorgesi eziandio nei monumenti sul corpo di mostri marini come ippocampi, Tritoni e simili: *Mon. d. Inst.* III t. XIX. XX. LII. LIII. Che però la suddetta escrescenza sia propria in generale ai mostri e dragoni, lo apprendiamo dalla pittura presso Millingen *Anc. uned. Mon.* pl. A, 1, Overbeck *Gall. her. Bildw.* VIII, 1, ove ne vediamo decorato un mostro indubitatamente serpentino, vale a dire un dragone, cosicchè non può recarci maraviglia, se l'incontriamo pure nella formazione di Kekrops.

Meno simile a quello della nostra pittura si è Hephaistos, ben distinto per la tenaglia che porta, nonchè pel chitone corto e senza maniche, che caratterizza più questo dio artigiano che non la perfetta nudità sul vaso ora pubblicato.

Nel gruppo di mezzo Ge porta lo *στέφανος* nella chioma, che parimenti ondeggia sciolta e ricchissima. Athena sta pronta a ricevere il bambino, ma questa volta tenendo sulle mani un pannolino onde avvolgerlo. Essa sta ritta e sembra perciò quasi indifferente a paragone di quella amorevole ed affezionata premura che la distingue nella pittura cornetana. L'egide è

portata come al solito, cioè sul petto, ma è priva della testa di Medusa; sul capo vediamo l'elmo, l'asta nel braccio.

Fra Hephaistos e Ge cresce un alberetto. Sarebbe forse un ulivo in questo luogo espressivo? Possibile che l'artista ne abbia voluto accennar uno (*Élite céram.* p. 278), però l'ha disegnato tale che rassomiglia piuttosto ad un lauro (Jahn *arch. Aufs.* p. 67), segno chiaro, con quale indifferenza gli artisti vascolari delle epoche più tarde abbiano trattato gli accessori, lasciandosi sfuggire con ciò i motivi più fini. Contenti di aver raffigurato la favola con qualche sfoggio esteriore, essi poco si curano delle finezze.

Del tutto contraria in questo riguardo si è l'arte arcaica e quella del quinto secolo a. Cr., ove nello esporre si coltiva uno stile semplice, anzi duro sì, ma sempre assennato e ben concetto. Un esempio ce ne offre la mentovata terracotta del museo di Berlino: *arch. Zeit.* 1873 t. 63 p. 51-57 (E. Curtius).

Oltre le persone necessarie vi è presente il solo Kekrops, come a buon diritto il Curtius ha chiamato l'uomo a coda di serpe corrispondente tanto nei motivi quanto nella formazione a quello del cratere chiusino. Anzi la disposizione generale del corpo e l'andamento delle spire serpentine, il movimento delle braccia, si rassomigliano a tal punto che per tutti e due i monumenti debba aver servito il medesimo originale come modello. Sola la tecnica di terracotta ha provocato alcune variazioni di pochissimo rilievo, e queste sono, che il braccio destro, steso innanzi nella pittura chiusina, nella terracotta è stretto al corpo, come la punta della coda; poi Kekrops nel braccio sinistro invece dello scettro tiene in mano un ramo d'ulivo, dono della sua protettrice e quindi considerevole contrassegno per esso

stesso, sotto il cui governo fu piantato quell'albero nell'Attica per la prima volta. L'indice della mano alzata è accostato strettamente alla barba, secondo Curtius alla bocca, per lo che la sua spiegazione di questo gesto riesce poco soddisfacente. Egli asserisce cioè, che il suddetto gesto sia il « simbolo pregnante » dell'*εὐφημία*, che richiedesse l'atto solenne, mentre io in questo gesto non vedo espresso altro che la grande attenzione ed aspettativa del re, quindi nella quintessenza lo stesso gesto della pittura di Chiusi, variato soltanto a cagione di quel genere di terracotta, il quale richiedeva un componimento stretto e serrato con le parti accostate il più possibile l'una all'altra e distaccate il meno. Per tale cagione anco il fanciullo vien porto insù in linea troppo perpendicolare, cosicchè la Ge deve ripiegarsi troppo all'indietro la testa per seguir coll'occhio il bambino. Da ultimo aggiungiamo, che la dea Terra anche qui è distinta con lunghi e sciolti capelli.

Inoltre la nascita di Erichthonios si trova rappresentata sopra un vaso proveniente da Vulci e conservato ora nel Museo di Monaco *Mon. d. Inst.* I 10; *Élite céram.* I 84. O; Jahn *arch. Aufs.* p. 60 segg; Müller-Wieseler *Denkm. d. alt. K.* I, 211; O. Jahn *Vasens. München* p. 108, 345. — Ge è ornata della solita chioma, Athena, mancante d'elmo, questa volta raccoglie il bambino nè in un pannolino nè colle sole mani, ma nella sua egide decorata con dei segni incrocicchiati, che a quel che sembra significano delle stelle; serpenti attorno all'egide dinnanzi mancano e scorgonsi soltanto sul dorso della dea. Presente è un uomo barbato con un drappo sulle spalle ripiegate insieme, il cui braccio destro si appoggia al fianco, mentre l'altro alzato riposa sopra di un lungo bastone.

Difficile pare al primo aspetto la spiegazione di questa figura e lo era infatti finora. Però la nuova pittura mette più in chiaro anche essa. Fra le diverse denominazioni che potrebbero venir in discussione, due sole mi paiono degne di attenzione; cioè se la figura rappresenti Kekrops oppure Hephaistos. Ora siccome la pittura non contiene che una persona sola che guarda, così dessa non può essere troppo secondaria, ma deve stare in un certo connesso col mito. E fra i tipi maschili che per questo riguardo potrebbero venir in considerazione, altri non si prestano se non il padre del bambino o quell'eroe il quale fa le sue veci, cioè Kekrops. Questa ultima spiegazione tende a sostener il Curtius, dicendo esso l. c. p. 55: stante la mancanza di attributi decisivi non si può ottenere la sicura interpretazione se non dal gruppo stesso, e se questo riguardo al nostro rilievo può essere spiegato ancora con maggiore sicurezza che prima per Erichthonios, così nel primo testimonio della nascita anche qui non riconosceremo altro che Kekrops, raffigurato come sovrano del paese nella più nobile figura di uomo, il di cui potere di giudice supremo è significato dal bastone; cf. però Jahn *arch. Aufs.* p. 82 (Zeus); *Élite céram*, I, 84 p. 267–286 (Poseidon); *Ann. d. Inst.* 1829 p. 292-298 (Panofka: *Vulcain*).

Certamente Kekrops fu rappresentato anche tutto uomo: *Ann. d. Inst.* 1863 p. 31 sg. p. 322 (Michaelis). *Ann. d. Inst.* 1860 p. 345 (K. B. Stark); *Mon. Ined. d. Inst, sect. fr.* pl. XXII. XXIII; Welcker *alte Denkm.* III p. 144–191; O. Jahn *Vasens. München* p. 121 sg. 376; Allora il suo carattere di γηγενής è rimasto non accentuato e l'idea prevalse che esso fosse un re di Atene avente le forme comuni a tutti gli uomini, e volentieri concedo che eziandio molte volte gli artisti

poteano omettere quella conformazione mostruosa senza alcun danno per la chiarezza della rappresentazione. Ma dubito bensì, che un pittore l'abbia fatto in questo mito, ove le diverse repliche monumentali c'insegnano chiaramente, che era usato quel tipo caratteristico. In un certo ciclo di miti, questa è una legge fondamentale delle arti riproduttive greche, si usa per lo stesso carattere la medesima forma fin a tal punto che a noi moderni quelle ripetizioni poco variate spesso paiono anzi troppo uniformi. Quindi in una scena rappresentante il ratto di Oreithyia possiamo ritrovare Kekrops disegnato in figura di uomo, mentre in una pittura colla nascita di Erichthonios in ogni modo dobbiamo esigere ch'egli si presenti in forma mista, se veramente dobbiamo credere sia desso.

Neppure posso ammettere che la presenza di Kekrops sia più indicata che quella di Hephaistos. Per dir vero la terracotta di Berlino lo mostra presente solo, ma ciò non impedisce per nulla, che un'altra volta con non minore ragione Hephaistos possa essere scelto, imperocchè, siccome altre rappresentazioni ci mostrano spettatori tutti e due, l'uno incontro all'altro, quindi ognuno in primo luogo, chi vorrebbe pretendere che quando per cagione dello spazio uno soltanto dovesse entrare nella pittura, il padre del fanciullo abbia avuto meno diritto di essere raffigurato che non il rappresentante del paese?

Se questi punti di vista mi danno motivo di riconoscere nella figura in discorso non altri che Hephaistos, tale denominazione acquista quasi certezza per rassomiglianza della figura con quella ora pubblicata, rassomiglianza tale, che senza pericolo di correr errore dobbiamo supporre un comune modello per ambedue le figure. Vediamo in ciascuna la medesima

straordinaria nudità che indica un dio, di poi lo stesso andamento delle braccia, l'uno appoggiato al fianco, l'altro proteso e appoggiato sopra di un bastone, inoltre un drappo similmente piegato insieme e messo senza coprir il corpo. Quindi non esito di tener la figura per Hephaistos e stimar meno giusta ogni altra spiegazione.»

Volendo aggiungere ancora alcune parole sui mezzi, con cui la dea Ge dagli artisti sia stata caratterizzata, in sulle prime notiamo, che la terracotta di Berlino ed il cratere di Chiusi la raffigurano in proporzioni maggiori delle altre figure, e con ciò si è voluto esprimere il carattere gigantesco della Terra, della madre dei Titani e dei Giganti εὐρύστερνος, πελώρη Hes. *Th.* 117.

Mentre il nostro pittore ha omesso questo tratto nel suo disegno, egli ha ritenuto la significante capigliatura (cf. pure *Mon. d. Inst.* VIIII 6, Heydemann *Vasens. Neapel.* 2883). Tutte le foglie, tutte le piante della terra appaiono per metofora quale la chioma di essa, in cui germogliano. Rappresentando quindi la personificazione della terra, l'artista il lussureggiante crescere delle piante bene esprime col rigoglioso crescere della di lei chioma. Considerati bene tutti i distintivi che abbiamo osservati nella persona della Terra, bisogna confessare, che l'essere di questa divinità vi si mostri improntato con caratteri evidenti, e per raggiungere cotesta perfezione del tipo il nostro mito non avrà contribuito poco.

In quanto alla Minerva è uopo di spiegare ancora il fatto che la di lei egide talora è portata in maniera insolita, talora tralasciata interamente, talora anche disposta al solito, eccetto la testa della Medusa che manca. Simili divergenze dal solito vestire di Minerva

certamente sono cagionate dalla straordinaria posizione nella quale la dea quivi trovasi: essa cioè qui non agisce quale dea della guerra, ma quale madre o κουροτρόφος. In questa qualità ad essa poco conviene l'egide colla terribile testa della Gorgone in mezzo. Per ciò riputiamo che quegli artisti, che hanno tralasciato sì l'egide che l'elmo, abbiano reso più giustizia al di lei carattere momentaneo degli altri. Ma siccome la dea in ogni caso dovea venir distinta come Minerva, così non potea venir spogliata del tutto del solito armamento, ed è perciò che la vediamo ora coll'elmo ora colla lancia ora anche coll'egide, disposta però in tal guisa che il petto volto verso il bambino ne resti libero od almeno privo di serpenti e della testa di Medusa. Ingegnosa poi è l'invenzione di quegli artisti che la fanno servirsi di un pannolino propriamente fatto ad avvilupparne un bambino.

Ora possiamo proseguire colla descrizione della nostra pittura. Dietro a Vulcano dunque si è avvicinata a passi lunghi una figura di femmina; la fretta, con cui è venuta, si esprime benissimo nella drapperia mossa. La figura deve rappresentare una donzella, siccome è di statura svelta e veste un semplice chitone. Questa supposizione si conferma, qualora osserviamo il gesto della mano sinistra. Questa cioè la donzella ha leggiadramente alzata e ne tiene al di sopra del seno il lembo del vestito, gesto per mezzo d'innumerabili analogie conosciuto come gesto esprimente verecondia e pudore, qualità caratteristiche delle donzelle.

Codesta παρθένος guarda l'accaduto con meraviglia, come vedesi dalla direzione dello sguardo e dal gesto della mano sinistra protesa. Anche senza iscrizione la figura sarebbe facile a spiegarsi, imperciocchè il mito subito ci rammenterebbe le figlie di Kekrops, alle

quali Erichthonios dopo essere nato venne affidato. Infatti l'iscrizione la significa come Hersa (ΕΡΣΗ).

Ora siccome è ben noto, che le figlie di Kekrops erano tre, ed ammesso anche che il pittore ne abbia voluto dipingere una sola, esse tuttavia avrebbe dovuto scegliere Pandrosos, la più onorata presso gli Ateniesi; sarà dunque necessario che la rappresentazione si continui sull'altro fianco della tazza.

2.

Questa seconda pittura è divisa dalla prima mediante un ornamento di palmette e contiene cinque persone, due femmine e tre uomini.

Nel centro della pittura si vede una figura femminile rappresentata di faccia, mentre a destra ed a sinistra di lei muovonsi due figure poste di profilo e voltate dalla destra verso la sinistra di chi guarda, in tal modo che le due figure a sinistra si allontanano da quella di mezzo, la prima a destra procede verso essa però, come si vede chiaramente, coll'intenzione di non fermarsi là, ma di seguire le figure a sinistra. Così la figura di mezzo forma veramente il centro della composizione, ma soltanto il centro artistico, non quello intellettuale. Il centro intellettuale dunque deve essere cercato fuori della composizione, cioè nella pittura del primo lato. Senza dubbio l'artista merita molta lode di aver aggruppato cinque figure accessorie, che hanno il loro centro in un'altra pittura, in tal guisa che queste cinque figure, benchè si riferiscano egualmente ad una cosa fuori della rappresentazione, osservino nondimeno le leggi formali della sintesi euritmica ed abbiano almeno un centro formale.

La prima figura a sinistra, donna, ripete il motivo dell'Herse con variazioni: eccitata dal medesimo fatto essa accorre a passi lunghi, alzata la man destra e tenente coll'altra il lembo del chitone di cui solo è vestita. Questo semplice vestito, la statura svelta ed infine quel conosciuto gesto della sinistra la fanno apparire quale seconda figlia di Kekrops (αγΛΑΥΡΟΣ).

Aglauros ha rivolta la testa verso un uomo barbuto che veste chitone ed imation, comunicandogli del certo la sua meraviglja ed invitandolo ad accompagnarla. Questo già procede esso pure a passi affrettati, portando nella destra protesa un lungo bastone (scettro).

Nella figura centrale la commozione si vede giunta al colmo: la donzella, benchè voltata coi piedi verso sinistra, si è fermata e stende ambe le braccia, trasportata certamente dallo stupore e senza saper più a chi rivolgersi. Disgraziatamente a questa figura così espressiva è andata perduta la testa. Veste un fino chitone doppiamente cinto. La figura rappresenta Pandrosos (ΠΑΝΔροσος).

Delle due ultime figure barbute ciascheduna è vestita d'imation. La prima cammina ancora a passi grandi, mentre l'ultima sta quieta. Quella colla destra fa un gesto che esprime la sua sorpresa, però assai moderatamente in confronto colle donzelle. Nella destra riposa un lungo bastone (scettro). Con questa figura cessa il movimento, l'ultimo pare abbia poco interesse per quel che accade; sta fermo osservando, e non si sa, se seguirà gli altri o no.

A stabilir i nomi dei tre uomini rappresentati in questa seconda parte della pittura non riusciremmo mai; l'unico appoggio nostro sono le iscrizioni. Il primo dunque è Erechtheus (ΕΡΕΧΘΕΥΣ), il secondo Aigeus (αιΓΕΥΣ), l'ultimo Pallas (ΠΑΛΛΑΣ).

Nella tradizione letteraria non si trova neppure il menomo indizio riguardo a ciò che l'uno o l'altro di questi eroi sia stato in rapporto colla nascita di Erichthonios. Anzi secondo la cronologia usata dagli scrittori mitici soltanto Aigeus e Pallas, ambedue figli di Pandion, sarebbero contemporanei fra loro, e nessuno all' atto stesso. Ma malgrado ciò ci sta dinanzi il fatto, che il pittore ha messi insieme questi eroi, come se fossero stati contemporanei e fra loro e coll'atto, senza curarsi dei sistemi cronologici fabbricati dagli scrittori per allungar la serie degli eroi attici e per mettere in stretta relazione temporanea tutti quei nomi di cui si favellava qua e là, senza che mai stessero connessi per qualche legame cronologico. Il nostro pittore dunque si è disimpacciato di tali sistemi artificiali, che trattano i miti quasi fossero vera storia. Egli si è servito piuttosto dello stesso diritto dei poeti e degli scrittori e si è fabbricato la sua cronologia propria.

Ma con tutto ciò non si è spiegato ancora il perchè in generale questi eroi siano stati aggiunti. Certamente essi rappresentano l'antica popolazione attica, che è accorsa a vedere il miracolo della nascita. Ma perchè, dimandiamo ora, l'artista stimò utile a far rappresentare il paese ancora per mezzo di altre persone? Perchè non gli bastavano Kekrops e le sue figlie?

Avendo l'intenzione di adornar i due lati di una tazza con delle pitture, bisogna scegliere o due scene di diversi miti o due scene diverse dello stesso mito od una scena sola attorniante tutta quanta la tazza. Nell'ultimo caso però a cagione dei manichi risulteranno nella composizione due *caesurae*, vale a dire i manichi divideranno la rappresentazione in due parti, delle quali l'una dovrà essere la principale, l'altra l'accessoria; il primo lato ci farà vedere il centro della

rappresentazione, il secondo il suo preludio o le sue conseguenze.

Il pittore della nostra tazza ha scelto una scena sola che dovea occupare l'esteriore del vaso. Ma il mito solo non offrì tutte le figure necessarie per riempire lo spazio. Anche il secondo lato, che ha la medesima estensione del primo, esige lo stesso numero di persone, cioè almeno cinque, mentre di persone connesse col mito rimanevano a disposizione dell'artista soltanto due, vogliamo dire due Cecropidi. Quindi esso sarà costretto od a cambiar concetto od a ricorrere a delle figure secondarie, cioè tipi che in generale per qualche cagione possano essere ammessi in tale scena. Questi tipi supplenti dunque il nostro artista li ha trovati negli accennati eroi aggiunti come ἐπώνυμοι rappresentanti la popolazione attica.

Un altro mezzo da riempire simili lacune, molto usato dai pittori vascolari singolarmente delle epoche posteriori, era quello di far presente un certo numero di divinità. Ma siccome la nascita di Erichthonios era un fatto importante più per l'Attica che per l'Olimpo, così l'artista ha preferito con ragione quel primo ripiego.

Tali slargamenti adoperati ad accomodar una certa rappresentazione onde venir messa sopra un vaso di altra forma, pel quale da principio non era composta, non vorrei riguardar in ogni caso per l'invenzione propria del rispettivo pittore. Anzi credo molto probabile che essi adoperati una volta con destrezza andavano poi da mano in mano, da fabbrica in fabbrica, come i modelli stessi. Anche la nostra pittura adunque, non ne dubito, originariamente non conteneva più di sette figure eccettuato il bambino. I tre eroi Erechtheus, Aigeus e Pallas furono aggiunti allorquando si trattò per la prima volta di aggiustar quella composizione

per una tazza, la quale richiedeva assolutamente o tre nuove figure od un'altra pittura.

Non del tutto però posso approvare la maniera in cui l'aggiustamento fu eseguito. A quella *caesura* esterna, che produce il manico col suo ornamento attorno, dovrebbe corrispondere una *caesura* interna od intellettuale nella pittura, mentre la composizione stessa vuole essere intesa coerente, come se non ci fosse il manico. Però pare il pittore fosse stato più esperto di noi, credo almeno ch'egli, conoscendo bene il difetto della composizione, non l'abbia evitato a cagione di un altro punto di vista. Imperciocchè s'egli avesse messo insieme tutte e tre le Cecropidi, 1. la pittura sarebbe riuscita più monotona 2. la coerenza fra la prima e la seconda parte sarebbe diventata meno chiara. Invece mischiandosi le figure femminili colle maschili la pittura fa bell'effetto e le due parti si congiungono subito nella fantasia di chi guarda, poichè al primo colpo d'occhio le donzelle per gesti e per via del conosciutissimo numero delle Cecropidi si manifestano come appartenentisi.

Tali considerazioni ci danno uno sguardo assai istruttivo negli studi dei pittori vascolari, e bisogna quindi averne sempre riguardo nelle spiegazioni delle pitture, ciò che non sempre si è fatto. Espressamente però questo modo di procedere in composizioni vascolari venne accennato già dal Brunn *Suppl. z. d. Studien über d. Bilderkreis v. Eleusis v. Strube* p. 9 (cf. Welcker *alt. Denkm.* III p. 161): *so bleiben noch zwei weibliche Figuren übrig, jede mit der Fackel... Wir werden von ihnen nicht mehr sagen dürfen, als dass sie zur Familie des letzteren... gehören... Der Grund dieser Erweiterung ist wahrscheinlich weniger in einer dem Künstler eigenthümlichen Auffassung des Mythus,*

als in einem Anlasse mehr äusserlicher Art zu suchen. Nach der Aufstellung... so wie nach Grösse, Form und Styl, glaube ich nämlich behaupten zu dürfen, dass sie mit einer anderen zusammen... als Seitenstück derselben gearbeitet worden ist etc.

Pallas, fratello di Aigeus (Apollod. III 15, 5; Paus. I 22, 2) sorprende per la sua ritenutezza ed una certa aria poco festiva. Sta quieto e pare non abbia voglia di muoversi; non porta neppure una corona in testa, come fanno gli altri uomini rappresentati.

Non c'è dubbio che l'artista con ciò abbia voluto accennar il di lui carattere feroce ed inimico alla dinastia residente sull'ἀκρόπολις di Atene, cf. la descrizione datane nell'Aigeus di Sofocle, Nauck *Trag. gr. fr.* 13 (Strabo IX 392):

τῆς δὲ γῆς τὸ πρὸς νότον
ὁ σκληρὸς οὗτος καὶ γίγαντας ἐκτρέφων
εἴληχε Πάλλας.

Anche l'ultimo posto nella pittura gli sarà assegnato non a caso, ma riguardo alla sua dignità inferiore in confronto cogli altri eroi.

Confrontando il mito, quale viene raccontato dagli scrittori, colla versione recataci dalla pittura, osserviamo 1) che il fanciullo anche in questa pittura è di forme del tutto umane, senza accenno della sua origine terrestre, mentre la tradizione letteraria lo descrive ora di forme umane, ora di forme per parti o interamente serpentine; cf. Eurip. *Jon.* 20 sgg; Kirchh. Paus. I 24, 7; Hyg. *Poet. astron.* 2, 13; Serv. ad Verg. *Georg.* III 112; *Etym. M.* v. Ἐρεχθεύς; Welcker *alt. Denkm.* V 1; Müller-Wieseler *Denkm. d. alt. K.* II 231. 232. 236 (Statua di Berlino); Overbeck *Ber. d. s. G. d.*

Wiss. 1860 p. 80;– 2) che le figlie di Kekrops (*παρθένοι Ἀγραυλίδες, Ἀγραύλου Κόραι τρίγονοι* (Eurip.) nella pittura sono presenti alla nascita e vedono propriamente il neonato, mentre secondo la tradizione usata non sono punto testimonî oculari della nascita, anzi ricevono dalla dea il bambino rinchiuso in una cista (*τεῦχος, κίστη, κιβωτός, texta de vimine cista*) col divieto di non aprirla. Si conosce l'andamento della favola: malgrado il divieto aprono, ispaventate dall'aspetto si precipitano dall'altezza dell'*ἀκρόπολις*, salvo una (Pandrosos): Paus. I, 18, 2 *Ἀγλαύρῳ δὲ καὶ ταῖς ἀδελφαῖς Ἕρσῃ καὶ Πανδρόσῳ δοῦναί φασιν Ἀθηνᾶν Ἐριχθόνιον, καταθεῖσαν ἐς κιβωτόν, ἀπειποῦσαν ἐς τὴν παρακαταθήκην μὴ πολυπραγμονεῖν. Πανδρόσον μὲν δὴ λέγουσι πείθεσθαι, τὰς δὲ δύο, ἀνοῖξαι γὰρ σφᾶς τὴν κιβωτόν, μαίνεσθαί τε, ὡς εἶδον τὸν Ἐριχθόνιον, καὶ κατὰ τῆς ἀκροπόλεως, ἔνθα ἦν μάλιστα ἀπότομον, αὐτὰς ῥῖψαι.* Cf. Eurip. *Jon.* 279 sgg. Kirchh.; Apollod. III 14, 6; Paus. I 27, 3; Ovid. *Met.* II 552 sgg.

Questa poesia, conosciuta già da Euripide, al nostro pittore forse era ignota, in ogni caso egli non risguardandola seguì un'altra versione più semplice, la quale allora deve essere stata divulgata oltre quella raccontata dagli autori. Infatti quella favola manifesta chiaramente la sua origine relativamente tarda. Essa deve la sua origine all'antica cerimonia dell'*ἀρρηφορία*: Paus. I 27, 3; *Etym. M.* *ἀρρηφόροι*; Mommsen *Heortol.* 443; Welcker *Gr. Götterl.* II p. 290; M. Duncker *Gesch. d. Alterth.* III p. 59; Petersen *Kunst. d. Pheidias* p. 305. Michaelis *Parthenon* p. 264; *Anh.* II, 171–174.– Il senso di questa cerimonia era quello di proibire durante la stagione estiva la siccità del paese e di ritenere l'umidità. Dall'uso sacro, che le due *ἀρρηφόροι* discendevano dall' *ἀκρόπολις* senza ritornarvi, si è stabilito

il racconto che due delle prime *παρθένοι* che stessero in servizio della dea sull'acropoli, si siano precipitate dagli scogli; o dagli oggetti inviluppati che soleano portare le *ἀρρηφόροι* (*ἀναθεῖσαί σφισιν ἐπὶ τὰς κεφαλὰς ἃ ἡ τῆς Ἀθηνᾶς ἱέρεια δίδωσι φέρειν, οὔτε ταῖς φερούσαις ἐπισταμέναις*) certamente si è presa l'idea della cista e del divieto di non aprirla. Siccome poi una delle figlie di Kekrops, Pandrosos, possedea un sacrario nell'Erechtheion (Paus. I 27, 3) ed una sacerdotessa della dea abitava continuamente sull'*ἀκρόπολις*, così una delle figlie, Pandrosos, si credeva preservata dalla pena delle due altre, dovea quindi essere stata obbediente ai precetti della dea. Lo spavento poi delle donzelle si fondò sulla forma mostruosa di Erichthonios.

La nostra pittura adunque prova per certo ciò che già dalla composizione della favola stessa erasi da conchiudere, vale a dire che fuori della solita novella ne esisteva un'altra, secondo la quale le Cecropidi senza altro erano riputate le allevatrici del figlio di Minerva.

Ora vogliamo entrare ancora in discussione sopra alcuni monumenti, riguardo ai quali possono muoversi dei dubbi, e si son mossi veramente, se rappresentino la nascita di Erichthonios, o piuttosto qualche altra. Forse per mezzo della nuova pittura, munita d'iscrizioni e ricca di figure, potremo darne un giudizio più corretto.

In primo luogo si tratta di due rilievi frammentati, l'uno esistente nel museo Chiaramonti, l'altro nel Louvre: *Mus. Chiar.* I, 44. *Mon. d. Instit.* I, 12, 1a (quello del Louvre), 1b (quello del Vaticano); Müller-Wieseler *Denkm. d. alt. K.* II 400; *Ann. d. Inst.* I p. 298-303 (Panofka); *Ann. d. Inst.* 1841 p. 91 (E. Braun); Jahn *arch. Aufs.* p. 60 sgg. Stephani *Compte rendu* 1859 p. 68 sgg; Friederichs *Baust.* p. 279, 493; E. Curtius *arch. Zeit.* 1873 p. 56.

Indubitatamente questi due rilievi sono copie prese dal medesimo originale, che appartenne alla scuola attica ed era lavorato probabilmente circa 380-360 a. Cr; cf. Friederichs l. c. « *Das Relief ist gewiss attisch. Die Gewandung der Gaea ist besonders an attischen Monumenten sehr gewöhnlich. Die flache Behandlung des Reliefs, der grossartige Charakter der Formen weisen auf die edelste Zeit der griechischen Kunst* », osservazioni alle quali non fa d'uopo aggiungere parola.

Anche quì Ge consegna un ragazzino. Nell'una replica essa porta nei ricci della ricca capigliatura un diadema, nell'altra ha i capelli torti in grosse treccie. Una persona, femminile secondo il vestire, che consiste in un chitone ed un imation, conservata in ambedue i rilievi soltanto nella parte inferiore, si atteggia a ricevere il bambino. Nella replica del museo Chiaramonti oltre le persone ora accennate si è conservato solo un piede; ma nella replica parigina vediamo a destra di chi guarda una figura conservata fin al disopra dell'ombellico e coperta di un imation. Dall'altra parte poi sta seduto sopra una sedia di sasso lavorato un uomo, vestito d'imation nella parte inferiore del corpo. La figura siede verso sinistra, si rivolge però colla testa, appoggiando il braccio sopra la sedia, mentre la sinistra riposa sopra di un lungo bastone.

In questi rilievi non posso vedere rappresentato altro che la nascita di Erichthonios, imperciocchè l'atto di mezzo corrisponde perfettamente colle altre rappresentazioni di questo mito: sono Gé nel solito contegno, il bambino stendendo le mani, una figura femminile pronta a riceverlo, il cui vestire benissimo conviene a Minerva. Per queste ragioni non accetteremo altra spiegazione, finchè le figure secondarie non con-

traddicano assolutamente. In quanto alle ultime bisogna prima annotare che si è disputato del sesso della figura appoggiata sul pilastro. Panofka la riputò maschile, E. Braun femminile[1]; Friederichs crede il piede conservato nella replica vaticana del certo maschile, Helbig interrogatone da me giudica che un giudizio sicuro non se ne possa dare, che però il piede siccome trattato assai massivamente, specialmente nel malleolo di molto sviluppato, faccia piuttosto l'impressione di un piede maschile che femminile. A questo punto io vorrei attribuire tanta poca importanza quanta il prof. Helbig. Ma ciò che mi sembra concedere un giudizio sicuro, si è che detto piede resta troppo all'insù scoperto dall'abito, ed in secondo luogo che la figura è vestita soltanto d'imation, sicchè nessuna probabilità parla in favore di una donna. Quindi ritengo la figura per Hephaistos vestito non del corto chitone da artigiano, ma dell'imation, col quale lo vediamo tante volte, principalmente sui vasi della più bella epoca. Anche il motivo di mostrar il dio appoggiato sopra di un pilastro, mi pare ben significante per Hephaistos.

E la figura sedente, chi è? Zeus, Poseidon, Kekrops? La dovremo spiegare per Zeus. Che essa rappresenti Kekrops, non è per niente probabile. Imperciocchè esigeremmo per lui, come già detto, in questo mito forme serpentine. Per Hephaistos poi senza badare che

[1] Mentre chiaro è come il giorno che la drapperia che ci rimane di quest'ultima figura e attribuita al Dio del fuoco, non può per nessun modo riferirsi a tanto artista, perciocchè saria per lui troppo di lusso e d'impaccio alle sue faccende, e non si raffronta coll'addobbamento ordinario dato dagli antichi a Vulcano: piuttosto ben si addirebbe ad una femmina, che pare corrisponda alla compagna che dalle mani della madre Terra accoglie il neonato fanciullo.

l'abbiamo già riconosciuto in quella figura appoggiata, sarebbe assai strano il sedere svolto dal centro. Infine le zampe di lione che adornano la sedia, ricordano un trono, che poco converrebbe ad Hephaistos, ed anche il lungo bastone (scettro) non riesce punto in suo favore. Così resterà l'unica probabile denominazione quella di Giove.

La medesima figura, rappresentante anch'essa Giove, vedo replicata sopra un rilievo conosciutissimo del Louvre, spiegato al solito per la visita di Tetide presso suo padre Giove: Visconti *Op. var.* IV t. 1; Bouillon *Mus. d. ant.* I 75; Overbeck *Gall. her. Bildw.* t. XVI 12 p. 390; Friederichs *Baust.* p. 452, 732; Brunn *Troische Misc.*, p. 86 sgg. (Proserpina e Venere dinanzi a Giove litiganti pel possesso di Adonide). — Overbeck in una con Bouillon riguarda la figura della Giunone copiata da un altro lavoro di stile più severo. Allora Friederichs osservò essere la figura della Tetide ripetuta sopra un sarcofago, *Museo Cap.* IV 60 e sul rilievo della villa Albani rappresentante le Ore, Zoega *Bassirilievi* II 96. Ora siccome apprendiamo che eziandio la figura di Giove sia tolta da un altro monumento, quel rilievo perde tutta la sua indipendenza.

Benchè dunque la figura sedente rappresenti per certo Giove, tuttavia non credo che le composizioni in discorso significhino la nascita di Bacco, ma quella di Erichthonios. Giove in quella prima scena dovrebbe essere protagonista; ma qui dalla sua posizione già si rileva che esso è presente soltanto come testimonio. In questi rilievi, mi pare, più che in ogni altro monumento la spiegazione deve partire dal centro, non dalle figure secondarie; ed il centro, di ciò non c'è dubbio, corrisponde alle rappresentazioni di cui

si tratta. Stimo per altro non tanto difficile di trovare anche il punto di vista, sotto cui debba venir spiegata la presenza di Giove. Il pittore cercò di slargare la semplice scena. Dopo Hephaistos gli si presentò, come sappiamo, Kekrops. Ma l'artista, volendo slargare la composizione, oltre i rappresentanti del paese potè introdurre anche altre divinità che stassero in qualche relazione od amicizia con Athena ed Hephaistos. E principalmente in un caso il pittore volendo amplificare la pittura dovette ricorrere agli Olimpii, cioè se la nascita del bambino vuol essere riguardata come avvenuta senza la saputa degli uomini. Seguendo dunque l'artista la solita tradizione, la quale suppone niun testimonio mortale, altri testimonî, con cui amplificar la rappresentazione, non erano concessi che divini. Una seconda rappresentazione molto discussa si è quella di un'idria trovata a Chiusi ed ora esistente nel museo di Londra, della classe detta a fig. r. *Élite céram.* I 85; Jahn *arch. Aufs.* p. 70 sgg; Gerhard *auserl. Vasenb.* III 151; Müller-Wieseler *Denkm. d. alt. K.* II 401; *Cat. of the Greek Vases in the Brit. Mus.* I p. 218, 749. E. Curtius l. c. p. 56.

Ritroviamo, eccettuato un gruppo solo, tutti motivi conosciuti: un pannolino nelle mani di Minerva; la cordellina coll'amuleto attorno al petto del bambino, il quale stende le mani; la sciolta capigliatura della Ge, una Nike con una tenia per adornarne il fanciullo. Fin quî dunque la spiegazione non può essere dubbia. Ma il gruppo a sinistra cosa significa? Vi vediamo Giove col fulmine in mano insieme con una donna svelta, vestita di semplice chitone e che sembra quindi donzella, la quale con molta famigliarità si appoggia sulla spalla di Giove. Nella figura maschile abbiamo di certo un « bello e deciso Giove » (E. Braun) e non

posso quindi acconsentire alla proposta del Curtius, che vi ravvisa Kekrops portante l'attributo di Giove nella sua qualità di sacerdote. Anzi la presenza di Giove me la spiego nello stesso senso come nei rilievi accennati. La donzella che sta congiunta con esso resterà difficile a spiegarsi, si spieghi poi la scena come si vuole. Almeno quello mi pare probabile per nulla, che essa debba star in relazione coll'iscrizione al disopra di lei OINANΘE KALE.

Non scioglieremo qui le difficoltà di un'altra celeberrima pittura (Stephani *Compte rendu* 1851 t. I p. 32 sgg; Gerhard *Bilderkr. v. Eleusis* t. I). Senza descrivere la pittura e senza discutere le spiegazioni tentate mi sia lecito di proferire compendiosamente la mia opinione riguardo ad essa:

1) Le tre figure femminili attorno e le due divinità nel fondo sono persone secondarie, vale a dire non stanno in rapporto immediato colla scena rappresentata.

2) L'uomo seduto sul trono deve essere Giove e quella col κάλαθος in testa, su cui si appoggia, Giunone, la quale sola con tale distinzione dovrebbe stare accanto a Giove.

3) La figura che consegna il bambino, non è Kore, ma Ge, imperciocchè essa non fa il menomo movimento a sortire di più fuori della terra (cf. Brunn *Suppl. zu d. Studien Bilderkr. v. Eleusis v. Strube* t. III p. 17).

4) La donna colle fiaccole in mani, quanto a queste, potrebbe benissimo essere Hekate, ma l'apparenza della figura stessa (si osservi il petto scoperto!) si oppone del tutto a tale denominazione. Chiamar inoltre la donna col tamburro Echo mi pare interamente arbitrario. Al contrario secondo ogni apparenza tutte e tre le donne formano un insieme e saranno delle divinità

inferiori. A mio parere abbiamo soltanto la scelta fra le Ore e le Grazie, le quali infatti sappiamo presenti in diverse scene di nascita presso i poeti. Riguardo agli attributi ed il tenore sereno delle figure non dubito di decidermi per le ultime.

5) Nel centro osserviamo un tratto estraneo finora al mito di Erichthonios. Cioè non Minerva, ma Hermes riceve il bambino dalle mani della Ge, adempiendo così gli ordini di Giove. Siccome poi Minerva si presenta tutta armata fino allo scudo, così pare che la pittura non abbia da fare con Erichthonios. Ma disaprovata tale spiegazione, sarà sempre difficile di rischiarare, perchè Minerva stia tutta agitata fra le persone principali, mentre Giove, persona più interessata, si tiene nel fondo. Lascio quindi sospeso il mio giudizio sopra questa pittura, finchè nuovi monumenti ci diano alcun che più di luce.

3.

Nel centro della tazza vedesi rappresentata *φέρουσα Ἡμέρα Κέφαλον* Paus I 3,1. *Κέφαλος δὲ τοῦ κάλλους ἕνεκα ὑπὸ Ἡμέρας ἐστὶν ἡρπασμένος* Paus. III 18, 7.

Fra le rappresentazioni di questa scena (Jahn *arch. Beitr.* p. 93–121) si distinguono due momenti presi dagli artisti (cf. E. Curtius *arch. Zeit.* 1876 p. 166) cioè il perseguitamento ed il momento, in cui Eos ha afferrato Kephalos e lo porta via nelle braccia.

Il pittore ha scelto questa ultima scena. Eos (ΗΕΩΣ) colle ali spiegate attraversa a lunghi passi il suolo sfiorandolo a pena colla punta dei piedi. Veste il solo chitone. Kephalos (ΚΕΦΑΛΟΣ), giovine di forme delicate, colla destra abbraccia il collo della dea e si dà tutto pacifico in balla del suo destino. Nei capelli

a treccie lunghe egli ha inserta una corona d'alloro.

Nelle composizioni analoghe alla nostra Eos ora volge la testa verso il giovine ora la rivolge indietro, p. e. *Mon. d. Inst.* III tav. XXIII. *arch. Zeit.* 1876 t. 15. Senza dubbio il mutuo guardarsi in faccia corrisponde più alle norme cui va soggetto un gruppo di due figure sole, mentre la nostra composizione ci rimanda ad una cosa che sta fuori della pittura. La dea, questa era l'idea dell'artista, ha rapito il giovine e lo porta via malgrado i persecutori, verso i quali essa rivolge lo sguardo. Questi dunque per l'intendimento della pittura debbono essere supposti. Per me risulta da ciò che la composizione dev'essere presa da un originale dove v'erano dipinti anche i persecutori, e posta, senza cambiar motivi, nel mezzo della tazza. L'originale certamente era composto per essere messo sopra un'anfora o qualche altro vaso su cui dall'uno lato si potessero dipingere i persecutori, sull'altro Eos col giovane rapito. Il ratto di Kephalos si accosta molto bene al mito di Erichthonios. Tutti e due i miti sono attici, eziandio il rapito giovane del centro è figlio di quella medesima Herse che vediamo presente sulla prima pittura (Apollod. III 14, 3). La coordinazione di questi miti deve essere stata anzi ricercata dai pittori; almeno essa si ripete pure in quel cratere di Chiusi, di cui si è trattato innanzi.

In quanto al disegno la nostra pittura conta fra i migliori monumenti dell'arte vascolare ed è opera della prima metà del quarto secolo a. Cr. Il disegno è lungi ancora da quello stile propriamente pittoresco, usato più tardi, e la composizione segue ancora i principî del rilievo, vale a dire le figure sono disposte una dopo l'altra distintamente, senza incrocicchiarsi ed accumularsi. Oltre di ciò la pittura, mostrando delle

linee graziose e leggiadre, mostra insieme un andamento delle mosse e dei contorni assai fresco e ben lontano dalle linee curve e morbide che fanno l'acquisto e la caratteristica dell'arte greca dalla metà del quarto secolo a. Cr. ingiù. A questi criterî si aggiungono le proporzioni, in particolare la grandezza delle teste, lo stile delle drapperie che si rifrangono in pieghe leggiadri e naturali, ma bensì tirate, molto cantonute e quasi severe in confronto colla gonfiezza ed affettazione delle epoche posteriori.

In pari tempo il nostro monumento è di fabbrica attica. Questo addimostra chiaramente la drapperia sola: coll'Herse bisogna confrontare la figura *G* t. 6 (Michaelis *Parthenon*) del frontone orientale del Parthenon, coll'Aglauros il panneggiamento della Parthenos di Fidia, coll'Erechtheus la conosciuta statua di Sofocle nel Museo Lateranense, analogie così strette che non toccano soltanto il taglio degli abiti, ma anche la stoffa. Infine il portamento ed il profilo delle teste, i gesti e la finitezza delle estremità sono indizî sicuri di scuola e mano attica, sicchè dopo queste osservazioni per comprovare la provenienza del vaso non farà uopo di mettere in campo ancora i miti rappresentativi.

Le iscrizioni mostrano l'alfabeto ionico misto con reminiscenze dell'arcaico alfabeto attico, quali sono E invece di H nei nomi della Ge e dell'Herse, H come segno si aspirazione nel nome di Eos, ϟ usato promiscue con Σ.

A. Flasch.

Postilla all'articolo intitolato:
Cista prenestina e teca di specchio ecc. (p. 184-245).

1. Ai pochi esempî di Amore con ali di farfalla finora noti (vd. p. 190) posso aggiungerne altri assai interessanti, e sono le pitture del tablino della casa pompeiana Reg. I is. II n. 16 (Fiorelli *Descriz.* p. 43). Negli scompartimenti laterali delle tre pareti si vedono le figure isolate ritte (non volanti) alternativamente di Amore nudo o di Psiche vestita, fra le quali due volte Amore è munito di ali di farfalla, mentre quelle di Psiche una volta sono di uccello. Come io supposi già disopra a p. 190, è un mero capriccio artistico questo scambiare le ali fra Psiche ed Amore. Pare importante però che tanto queste pitture quanto quell'altra notissima che dà le ali in discorso ad uno degli Amori (Müller-Wieseler *Denkm.* a. K. II 691) — secondo le ricerche che esporrò in altro luogo — appartengono allo stile terzo di Pompei, il quale confrontato col quarto ha delle relazioni più strette coll'arte alessandrina, dalla quale dipende anche la figura rispettiva della nostra cista.

2. In quanto alla quistione intorno ai Satiri cornuti debbo rilevare che il *Compte rendu de la comm. arch. pour l'ann.* 1874, ove il ch. Stephani ampiamente tratta del medesimo tema (p. 66-88), mi è venuto in mani soltanto dopo che il mio articolo era già stampato. Lasciando tante particolarità voglio ritornar soltanto sopra la quistione interessante intorno le figure giovanili cornute ma fornite della coda satiresca, le quali sopra alcuni vasi di Pietroburgo dallo St. (p. 79 sg.) vengono spiegate per Satiri, mentre io, mettendole nel loro connesso storico, le avevo spiegate (p. 205 sg.) per Pane umano, che nell'ultimo suo stadio si avvicina tanto a Pane caprino (come sul vaso attico *Compte r.* 1861, t. II) quanto ai Satiri imberbi, nei quali poi doveva scomparire; ma il periodo di transizione s'esprime appunto in ciò che Pane umano divenuto bacchico riceve la coda dai Satiri; ma dall'altro canto non era meno naturale la conseguenza che i Satiri ricevessero le corna da Pane umano. Ed infatti credo di poter addurre frai vasi per ciascuna di queste due possibilità, cioè per Pane con coda satiresca e per Satiro giovanile con corna, almeno un

esempio certo. Sopra un cratere[1] del principe del Drago (cf. *Bull.* 1873, p, 118) il giovane cornuto sedente sul rovescio, al quale viene offerta una patera da una donna, dietro cui sta un Satiro barbato, è Pane senza dubbio, benchè abbia la coda dei Satiri; il suo viso nobile, gli onori che gli si fanno ed anche il gran fusto di pino nella sua mano, che i Satiri non tengono mai e che meglio si adatta a Pane — tutto ci fa riconoscere quest'ultimo. Il contrario avviene nel cratere napoletano citato da me già a p. 205 not. 2, ove la presenza di Pane umano ci costringe a riconoscere un Satiro nella figura rispettiva sulla pantera.

Restano[2] tre vasi tutti a quel che pare di fabbrica attica del secolo quarto: 1) *Antiqu. du Bosph. Cimm.* t. 63, 1-3; 2) Mus. brit. C 3, ove la figura rispettiva, suonando la siringa è più probabile Pane; 3) Overbeck *Atlas zur KM.* t. 16, 16, ove la faccia è tutta satiresca. —

Il carattere indeciso di queste figure è la conseguenza naturale di un periodo di transizione; benchè dunque io debba rettificare la mia asserzione (p. 210), che i Satiri cornuti ancora non esistano affatto nella pittura vascolare, resta però il mio risultato intorno il tempo quando si è compiuto il cambiamento in discorso (p. 211).

3. Credo infine grave mancanza l'aver taciuto di un'obiezione che con ragione si potrebbe fare contro il risultato sviluppato da me, che i tratti caprini nell'arte siano trasferiti ai Satiri da Pane e che ciò cominciasse soltanto verso la fine del quarto sec. incirca. Debbo avvertire che io con ciò non volevo negar per nulla che la natura caprina nei Satiri non sia originaria. Anzi ce lo dimostra già la parola stessa di Σάτυρος, essendo essa senza dubbio identica col Τίτυρος dei Dorii, che propriamente significava capro. E che questa significazione in Attica fosse generalmente adottata almeno nei tempi d' Eschilo e regnasse specialmente nel dramma satirico, ci vien provato da quel noto trimetro (attribuito con ragione ad Eschilo fr. 202), ove il Satiro direttamente vien chiamato τράγος, e pure da un altro frammento di Eschilo (fr. 19) ove l'ὄρχησις σατυρική vien detta τραγική, ed infine anche dalla stessa parola τραγῳδία,

[1] Lo stile si accosta molto a quello dei crateri proprio attici del sec. quarto.

[2] Tralascio gli esempi non abbastanza certi.

nel senso originario come canto dei caproni, cioè dei Satiri. Vi s'aggiunge che nel dramma satirico il costume principale (fuori della νεβρίς) era l'αἰγῆ ἰξαλῆ ossia τραγῆ (Poll. *Onom.* IV 118)[1]. Contro tutto ciò i passi d'autori che danno ai Satiri le code di cavallo (v. Stephani *C. R.* 1874, 68 n. 2) non provano niente, essendo tutti (il più antico è quello di Ctesias, ed. Müller p. 87) di un tempo, quando i Satiri coi Sileni erano già confusi ed il tipo di questi era adottato per quelli. A tutti i sopracitati fatti dunque contrario è il tipo dei Satiri in tutta l'arte fin al sec. quarto, non prendendo mai i suoi tratti caratteristici (coda ed orecchi) dal capro ma dal cavallo. Sono invece i Sileni che hanno connesso intimo col cavallo. Se io dunque dicevo p. 225 che l'arte fin'a tutto il sec. quinto non distingueva fra Satiro e Sileno, poteva dire con più precisione ed esattezza: i Satiri non sono punto entrati nell'arte figurativa ed il loro nome si trasferiva soltanto al tipo dei Sileni. — Per spiegarci questo fatto strano consideriamo l'origine locale dei Sileni come dei Satiri. Questi ultimi senza dubbio appartengono propriamente al Peloponneso ed in ispecie alla parte settentrionale di esso (cf. la loro genealogia presso Esiodo e l'origine peloponnesiaca dei cori di Satiri - Arion a Corinto -, della τραγῳδία e del dramma satirico - Pratinas da Fliunte -). I Sileni invece ebbero origine nella Macedonia, Frigia e Lidia, ove i loro miti sono localizzati (cf. anche il Sileno Μαλεάγονος di Pindaro fr. 57, ov'è intesa la punta merid. di Lesbo). Qui dunque si formava quel tipo di Sileno colle unghie, orecchi e coda di cavallo, del quale le più antiche rappresentazioni per noi saranno quelle note monete di Macedonia e dell'isola di Taso, che mostrano Sileno proprio come νυμφόβας (Acheo fr. 51 Nauck). Gli Ionii ricevettero que-

[1] Eur. *Cycl.* 79 i Satiri si lagnano di dover servire al Ciclope ξὺν τᾷδε τράγου χλαίνᾳ μελέᾳ: in altre occasioni dunque avevano vestimenti più nobili, ed infatti il noto epigramma di Dioscoride (*Anth. Pal.* VII 37) ci dice che Sofocle era quello che dava ai Satiri λεπτὴν ἁλουργίδα, mentre poi Sositeo ravvivava le usanze antiche (*Anth. Pal.* VII 707), e così anche Polluce l. c. dice che delle volte portavano abiti tessuti e splendidi. Nell'arte però non pare che sia entrato questo costume, se non vogliamo riferirvi quei Satiri ammantellati di alcuni vasi di stile della fine del quinto sec. (p. e. Napoli S. A. 240; Stephani *C. R.* 1868 p. 129; 168).

sto tipo, che in conseguenza divenne proprio dei vasi calcidici (fatti probabilmente nella stessa Chalkis d'Eubora), ove per conferma due volte anche il nome ascritto accenna al carattere equino (*ἵκος* e *ἵκαιος*). Il primo vaso che li riunisce con Bacco è quello pure ionico nei *Mon.* X 8. Segue evidentemente sotto l'influenza ionica il vaso attico del François, che ritiene quel tipo equino anche nelle unghie ed inoltre li chiama espressamente Sileni. Se ci rivolgiamo adesso all'arte peloponnesiaca anteriore del sec. quinto, ed in ispecie ai vasi corinzii, riesce importantissimo il fatto che vi mancano assolutamente e Sileni e Satiri: i Satiri nazionali non erano entrati nell'arte, ed il tipo dei Sileni non era ancora noto. — La combinazione di quest'ultimo coi Satiri del Peloponneso si effettuò nell'Attica, la quale ritenne il tipo dei Sileni consegnatole dagli Ionii e mano mano nel corso del quinto sec. lo trasferì pure ai Satiri del Peloponneso, che finora non si erano ancora rappresentati [1]. Così poi i Sileni divengono Satiri (benchè ritengano l'antico tipo di Sileni) ed il Sileno, che già nei miti locali antichi esisteva accanto alla pluralità [2], ricevendo un nuovo tipo speciale, vien opposto ai Satiri [3].

Rileviamo dal fatto stabilito (pel quale bastino per ora questi pochi cenni) che vi potevano esistere nella conoscenza comune, ed eziandio essere rappresentati nelle feste, degli esseri i quali però nell'arte figurativa non ricevettero un tipo loro proprio; ma ne rileviamo pure l'influenza grandissima dell'arte della Grecia settentrionale e dell'Ionia e vediamo di nuovo con quanta tenacità un tipo una volta creato fosse conservato nell'arte antica.

A. FURTWAENGLER

[1] Forse un tentativo di rappresentar i Satiri nella vera loro natura caprina sono quei caproni a faccie umane in compagnia di Bacco e Sileni sopra alcuni vasi a figure nere attici (Monaco n. 682 Jahn; Caylus *recueil* II 38).

[2] Sopra l'antichità dei miti accennati cf. Rohde *griech. Roman* p. 204, 3. — Bacchyl. fr. 2 ne è creduto il testimonio più antico; ma già i versi di Pindaro fr. 123, ove il Sileno (probabilmente Marsia) parla ad Olimpo, lo mostrano come disprezzatore della fortuna umana, tratto caratteristico dei sopra mentovati miti.

[3] Sgraziatamente mancano affatto degli indizi certi onde giudicar lo sviluppo di questi tipi nel dramma satirico, questione nella quale il noto vaso attico (*Mon.* III 33) ci aiuta poco, essendo esso già del quarto secolo.

INDICE DELLE MATERIE

I. SCAVI E TOPOGRAFIA

II. MONUMENTI

III. OSSERVAZIONI

TAVOLE D'AGGIUNTA

AB. Oggetti trovati nella necropoli del Fusco: 1-23, 26, 27 d'argilla, 23-25 di bronzo.

CD. Oggetti della stessa provenienza: 1-5, 7-9 vasi dipinti, 6 di smalto.

E. 1) Pianta degli scavi eseguiti nei dintorni di Siracusa; 2, 3) Planimetria e spaccato di una tomba scoperta in contrada Matrensa presso Siracusa.

FG. Monogrammi in contorniati ed iscrizioni.

HI. Monumento sepolcrale chiusino.

K. Facsimili di iscrizioni orvietane.

L. Lettere e segni graffiti sui piedi di vasi trovati ad Orvieto.

M. Teca di specchio trovata a Corneto.

N. Ajace e Cassandra, vaso già del Museo Campana.

OP. Dipinto pompeiano.

Q. Tazza a fondo bianco trovata a Ruvo.

RS, T. Antichi edifizî scoperti al Laterano.

UV. Stoviglie trovate in una tomba chiusina.

W. Anfora rappresentante un fatto d'Ercole, trovata a Ruvo.

1.



2.



3.



8.



3.



4.





6.



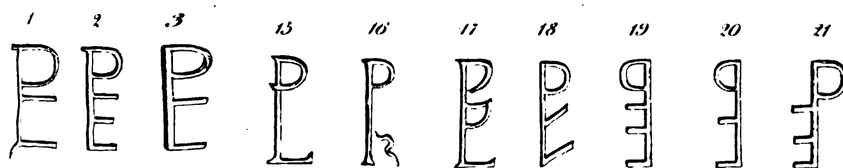
7.

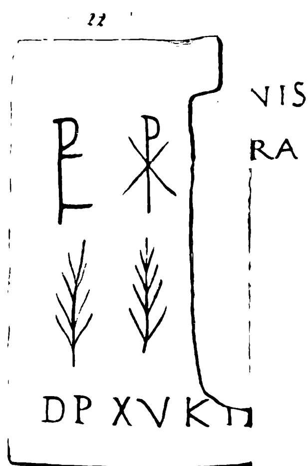


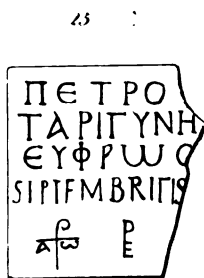
9.

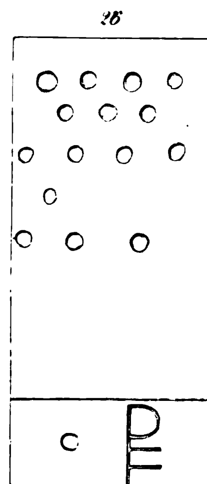


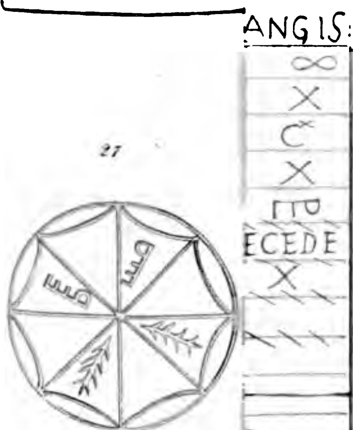
7. FG.


1
2
3
15
16
17
18
19
20
21

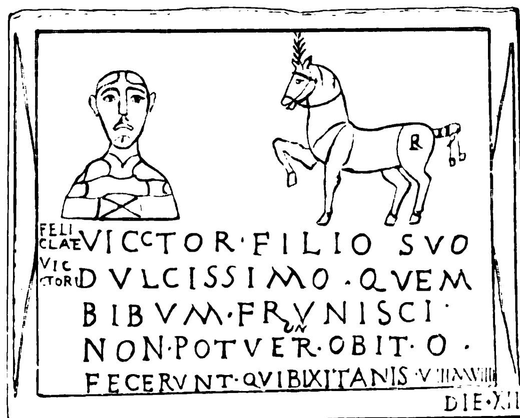

22
VIS
RA
DP XV K


25
ΠΕΤΡΟ
ΤΑΡΙΓΥΝΗ
ΕΥΦΡΩ
SIPIFMBRIΠS

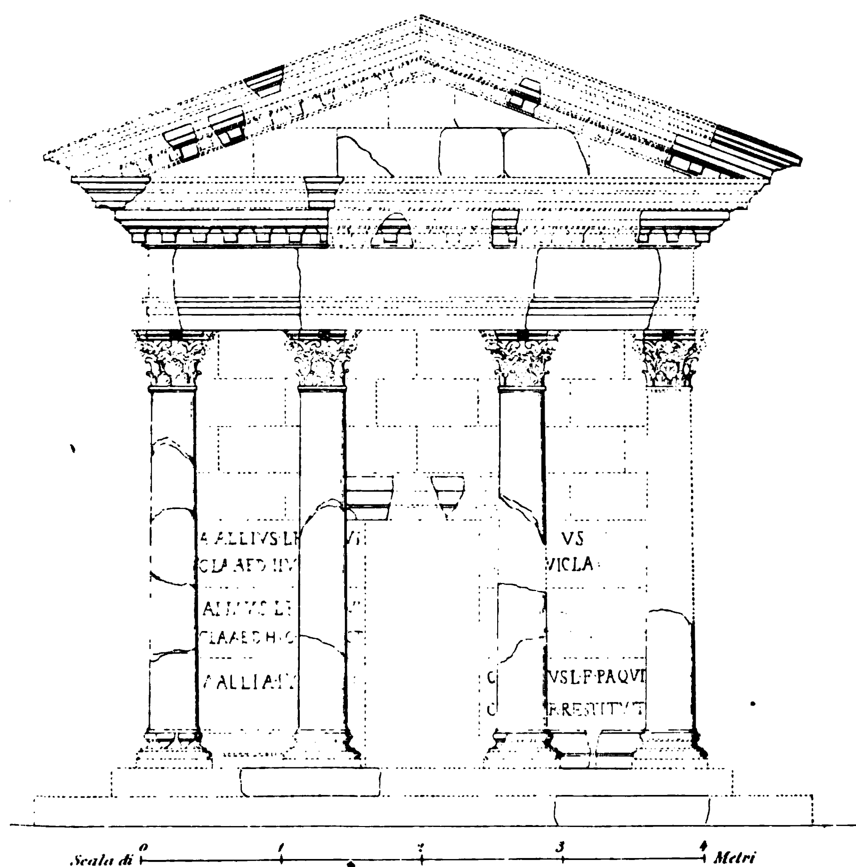

26


27


ANGIS
ECEDE


30
FELI CLAE VICCTOR·FILIO SVO
VIC TORI DVLCISSIMO·QVEM
BIBVM·FRVNISCI
NON·POTVER·OBIT·O·
FECERVNT·QVIBIXITANIS·V
DIE·XII




Scala di
0
1
2
3
4
Metri

II

IV

V

VI

VII

IX

X

1	2	3	4	5	6	7	
8	9	10	11	12	13	14	
15	16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28		
	29	30					
a	b	c					
d	e	f					
g							











BASILICA

9.



3.ª



5.



4.ª



3.



4.





